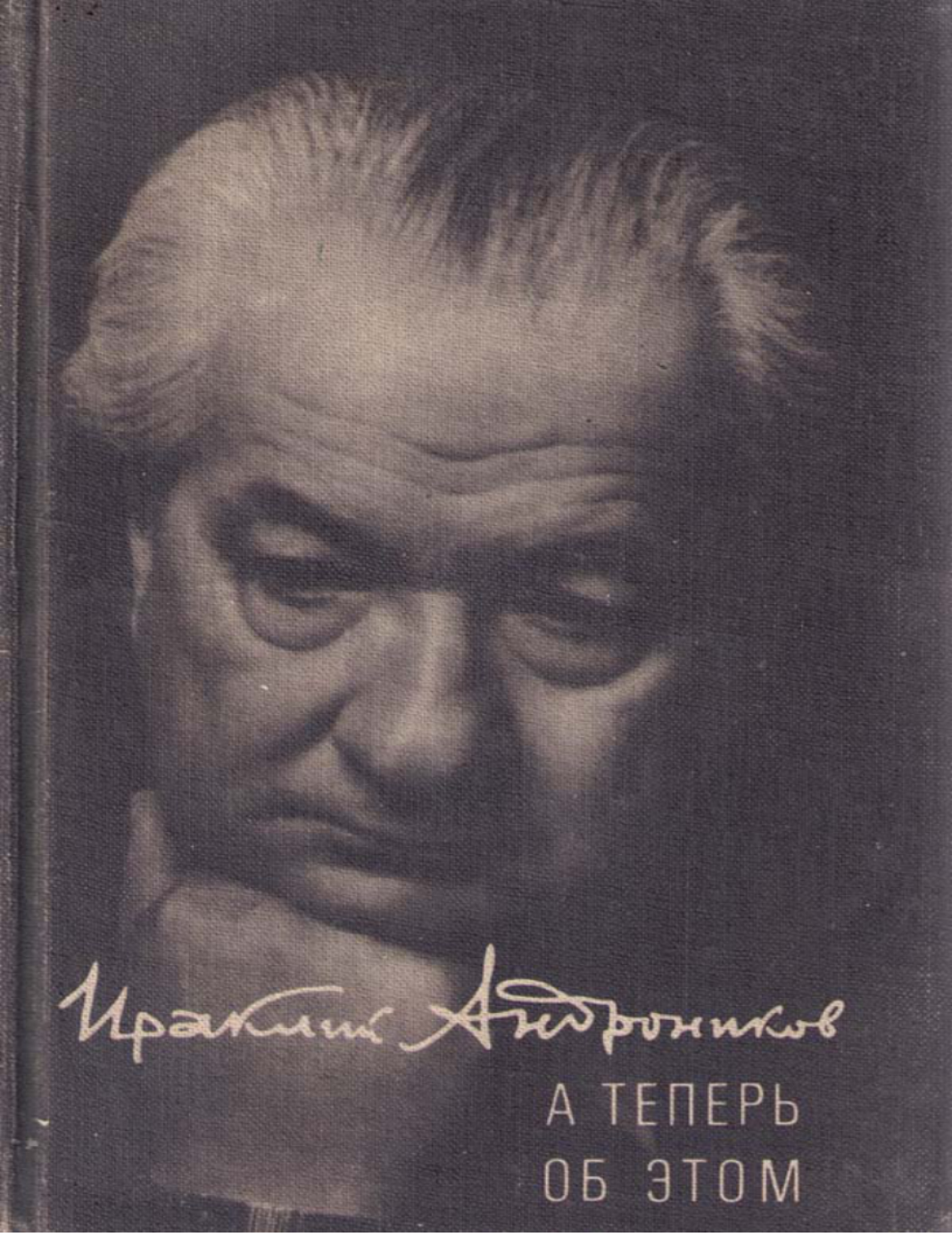


Иракли Андроников

А ТЕПЕРЬ ОБ ЭТОМ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга И.Андроникова отражает все многообразие творческой личности автора, который предстает в ней и как мастер художественного слова, и как критик, публицист, мемуарист, историк литературы, и как знаток музыки и живописи. Это статьи и воспоминания о Заболоцком, Тынянове, А.Толстом, Т.Табидзе, Маршаке, Гамзатове, Качалове и многих других наших писателях, актерах и художниках.

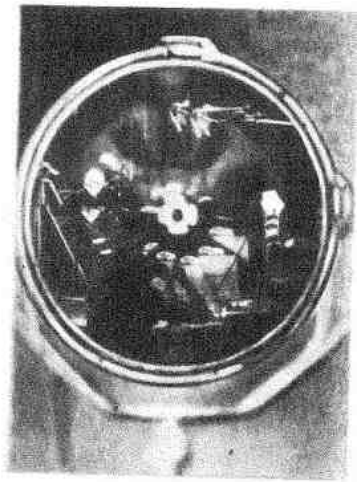
- Ираклий Андроников
- 1
- КАК Я ПОПАЛ В ДОМ ТОЛСТОГО
- ОБЕД В ЧЕСТЬ КАЧАЛОВА
- ИСТОРИЯ ЭТОГО РАССКАЗА
- БЛАГОРОДНЫЙ КАЧАЛОВ
- ПРОГУЛКА
- ПУТЕШЕСТВИЕ В ЯРОСЛАВЛЬ
- ВОЗЛЕ ТЫНЯНОВА
- «КУДМАТАЯ БОКРА»
- ВЕДУ РАССКАЗ О МАРШАКЕ
- НИКОЛАИ АЛЕКСЕЕВИЧ
- КОРНЕИ ИВАНОВИЧ И ЕГО «ЧУКОККАЛА»
- ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ГОРЬКИМ
- ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ
- ГЕОРГИИ ЛЕОНИДЗЕ И ЕГО СТИХ
- ОБРАЗНЫЙ МИР ЧИКОВАНИ
- ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ
- ОДЕРЖИМЫЙ ПАФОСОМ ДРУЖБЫ
- МОИ ДРУГ КАЙСЫН
- НЕПОДВЛАСТНОЕ ВРЕМЕНИ
- ДОРОГОЙ СЕРГЕИ СЕРГЕЕВИЧ!
- ВЕЛИКАЯ ЭСТАФЕТА
- ПАРТИЗАНСКИЙ КОМАНДИР БАТЯ
- ГЕНЕРАЛ ЧАНЧИБАДЗЕ ПРИНИМАЕТ ПОПОЛНЕНИЕ
- ДУША МАСТЕРА
- ВСЕНАРОДНАЯ АРТИСТКА
- САМЫЙ ЛУЧШИИ АРБЕНИН
- ОБРАЗ ДУБИНСКОГО И ОБРАЗЫ ДУБИНСКОГО
- РИХТЕР
- 2
- МЕНЯ ПРИГЛАШАЮТ НА ТЕЛЕВИДЕНИЕ
- ТЕЛЕВИЗИОННОЕ СЛОВО

- УСТНЫЕ МЕМУАРЫ
- СЛОВО НАПИСАННОЕ И СЛОВО СКАЗАННОЕ
- ОТ ВСЕЙ ДУШИ
- «СВЕТ БЕЛЫЙ С ЧЕТЫРЕХ СТОРОН»
- НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ
- ВОЗВРАЩЕНИЕ К НЕВСКОМУ
- ВОСПОМИНАНИЯ О БОЛЬШОМ ЗАЛЕ

- 3
-
- НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА
- ИЗВАЯНИЕ ГЕРОЯ…
- ПРОСТОИ СПИСОК ДЕЛ
- ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ МЕЛОЧИ
- ЕЩЕ ОБ ОДНОЙ ТАЙНЕ ЛЕРМОНТОВА
- МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА
- ВАС ПРИГЛАШАЕТ ГЕИЧЕНКО
- ПЕРВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ ИЮНЯ
- РОЖДЕНИЕ МУЗЕЯ
- СОБРАНИЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
- РУКОПИСИ ЛЕНИНСКОМ БИБЛИОТЕКИ
- О ДИССЕРТАЦИИ С. М. ОСОВЦОВА
- ВСЕМИРНАЯ БИБЛИОТЕКА
- РАЗНЫЕ ГРАНИ
- ГОЛОСА, ЗАЗВУЧАВШИЕ ВНОВЬ…

- comments
  - 1

Ираклий Андроников
А теперь об этом



ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ

А ТЕПЕРЬ ОБ ЭТОМ

МОСКВА,
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1981

Иракли

1

1

КАК Я ПОПАЛ В ДОМ ТОЛСТОГО

Когда я познакомился с Алексеем Николаевичем Толстым — это было в Ленинграде, в 1925 году, ему было сорок два, мне — семнадцать. В самом факте знакомства нет ничего удивительного: пожать руку знаменитого человека может даже ребенок. А вот почему я с того времени стал бывать в его доме, даже гостил иногда по два и по три дня — это требует некоторых пояснений. Корни — знакомства уходят в давние времена.

До революции наша семья жила в Петербурге, Отец принадлежал к числу крупных политических защитников и был дружен с другим известным адвокатом — Ф. А. Волькенштейном, который женился на поэтессе Наталье Васильевне Крандиевской. Хороша она была бесподобно — талантливая, красивая, обаятельная, милая, добрая. С их сыном — моим сверстником Федором Волькенштейном — мы поддерживали отношения на уровне елки.

В 1914 году Наталья Васильевна познакомилась в Москве с Алексеем Николаевичем Толстым и по возвращении в Петербург попросила у мужа развода. Волькенштейн не соглашался. В этих сложных обстоятельствах они обратились к моему отцу: он встал на ее сторону и уговорил Волькенштейна. Вместе с сыном Наталья Васильевна уехала в Москву и стала женой Алексея Николаевича Толстого. Тут наше знакомство оборвалось. И надолго.

В 1925 году я и мой брат Элевтер, двумя годами моложе меня (теперь он известным физик, академик Э. Л. Андроникашвили), из Тбилиси приехали в Ленинград, поселились у тетки. Я поступил в университет, брату надо было кончать школу.

Встретившись вскоре с 17-летним Федором Волькенштейном у его тетки, мы возобновили знакомство. Он побывал у нас и пригласил к себе в дом Толстого с «ответным визитом».

Толстые уже два года как возвратились из-за границы и жили в Ленинграде близ Тучкова моста на набережной реки Ждановки. Федор Волькенштейн в том году поступил в Политехнический институт и жил на той же лестнице, что и Толстые, в двухкомнатной квартире, на пол-этажа ниже. В этой же двухкомнатной квартирке жила Марьяна Толстая — дочь Алексея Николаевича от другого брака, в то время школьница.

Квартира нас поразила. Ковры. На стене — географические карты, на шкафу — глобус. В шкафу — новейшие книги по физике, химии, философии. Классики. Сочинения А. Н. Толстого. Мебель времен Александра I.

Старшие уехали в театр. Младшие спали. В десять часов нас повели в квартиру родителей — пить чай.

Комната, в которой нас посадили за стол, украшенная полотнами мастеров XVII и XVIII веков, произвела на нас еще более сильное впечатление. Мы боялись насорить, уронить, разбить. Угощала нас тетка Алексея Николаевича — «баба Маша» Тургенева — Мария Леонтьевна, родная сестра его матери. Старенькая, сгорбленная, гостеприимная. Наклоняясь над каждым из нас, она говорила:

— Кушай, мой миленький, кушай. Чаю хочешь еще? Ты не стесняйся. Да ты не объешь их. У Алеши сейчас деньги есть. Тебя звать-то как? Ираклий? Это кто ж тебе имя такое дал? Мама? А по батюшке тебя как величают-то? Как? Алу… Басар… Луарсаб? Господи, чего это она так постаралась!.. А тебя, миленький, Элевтер? Ну, Федя, как это ты не путаешься! И не запомнишь. Возьми еще пирожок. Кушай, кушай, мой миленький!

Пока мы прохлаждались горячим чаем, раздался звонок. И мы и хозяева наши выпрямились. Баба Маша сказала:

— Это Алеша с Тусей приехали. Да вы не пугайтесь. Алеша добрый. Он хороший, Алешка…

В дверях столовой появился высокий, элегантный, гладко выбритый барин. Мы вскочили. Помигав и всмотревшись в нас, он спросил:

— Фефочка! Это что за ребятишки такие?

В этот миг в комнату вошла, смеясь и протягивая к нам руки, прелестная Наталья Васильевна:

— Алеша, я тебе говорила. Это — мальчики Андрониковы, дети Луарсаба Николаевича…

— А, знаю. Их отец, — сказал Толстой медленно, отчеканивая каждое слово и скрывая улыбку, — тот благородный грузин, который помог мне вырвать тебя из объятий Фы. А. Волькенштейна. Фефочка! Эти мальчишки — грузины. Почему они у вас хлещут чай? Тащи сюда каберне и бокалы.

Налили нам по огромному зеленому фужеру, и, радуясь и потирая лицо ладошкой, Толстой скомандовал:

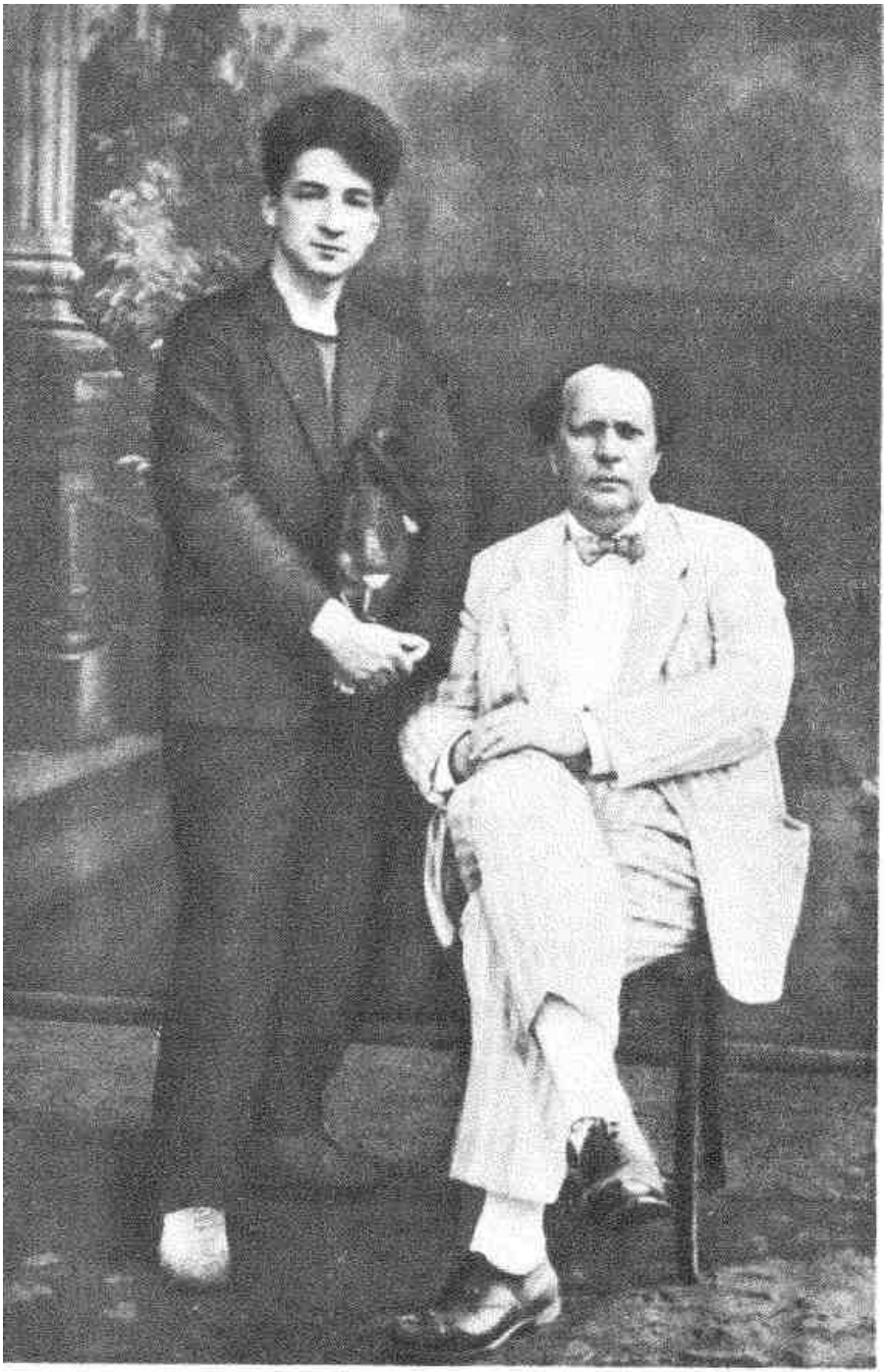
— За здоровье дома и женщин!

Мы выпили.

— Теперь за вас! Молодое поколение.

И десяти минут не прошло, как скованность наша совершенно исчезла. Толстой рассматривал нас в упор. Посмотрит и похохочет:

— Фефочка! Где таких взял?



И. Андроников и А. Толстой. 1931 г.

Каждая минута придавала нам бодрости. И когда Толстой спросил: «Парнишки, что вы умеете делать?» — тут мы уже уверенно закричали:

— Хотите — высшую школу езды?

— Как это школу? Туся, иди скорее сюда! Ты пропустишь!..

Я выпрямился и опустил руки, чуть нагнув голову, брат, разбежавшись, вскочил мне на плечи, стиснул шею ногами, схватил мои волосы, как поводья, ударил меня несколько раз каблуками, стал меня дергать и горячить. Я закидывал «морду», косил глазом, жевал «удила», фыркал, ржал, пятился. Брат крикнул Федору, чтобы поставил передо мною банкетку, а сам «послал» меня вперед. Я перемахнул с ним через канапе, выскочил в коридор, снова влетел галопом… Толстой хохотал утробно:

— Туся, зови их на воскресенье обедать. Радловы, Щеголевы, ПеПеЛаз (так звали в их доме Петра Петровича Лазарева, академика), Дикий Алешка — да они все тут просто с ума$7

Так мы попали в толстовский дом.

ОБЕД В ЧЕСТЬ КАЧАЛОВА

Встречая друзей и знакомых, Алексей Николаевич Толстой через несколько минут говорил:

— Приезжайте к нам завтра обедать.

Или:

— Идемте обедать в «Квисисану».

Или еще один из множества «обеденных» вариантов:

— Туся, пусть они приезжают в воскресенье, к обеду.

Ехать надо было в Детское Село, нынешний город Пушкин, где Толстые жили с 1928 года — сперва занимали на Московской улице второй этаж довольно большого дома, а вскоре перебрались на Пролетарскую, дом 4 — в двухэтажный уютный особняк с садом. Гостям в этом доме не было счету.

Семью составляли в ту пору: сам — Алексей Николаевич Толстой; его жена — талантливая поэтесса Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая (для него Туся); дочь Толстого от другого брака — Марьяна; сын Натальи Васильевны от другого брака — Федор Волькенштейн, в то время — Фефа; и два общих сына — Никита (1916 года рождения) и Митя (1922-го) — тогда совсем еще мальчики, принимавшие, однако, самое живое участие в творческой жизни дома. Еще жила в доме теща Толстого — Анастасия Романовна Крандиевская, в свое время выступавшая в печати с рассказами. И родная тетка Алексея Николаевича — «баба Маша» Тургенева. На правах члена семьи воспринималась Юлия Ивановна, эстонка, воспитавшая младших Толстых, которой, по словам Алексея Николаевича, «жалованья не платили с двадцать третьего года» и без которой было бы все не так.

Кроме неожиданных обедов, без повода, а ради одной возможности пригласить и угостить с широтой римского вельможи Лукулла, получая от этих угощений неизъяснимое удовольствие, устраивались званые обеды «по поводу». То «Алеша написал новый рассказ и хочет его почитать». То «Алеша закончил пьесу, будет читать режиссеру, актерам, кроме них будут свои — детскоселы. И еще двое или трое писателей».

Не помню сейчас, в каком году именно, — в Ленинград на три дня приезжали артисты Художественного театра, привезли возобновленный спектакль «У врат царства», в котором главную роль бесподобно играл Василий Иванович Качалов. По такому необыкновенному случаю Толстые учредили обед, позвали уйму гостей на «Качалова». Утренний спектакль должен был кончиться к трем. Качалова ждут, сели за обед без него. Толстой поминутно выходит в переднюю. Наконец оттуда слышится его громкое

оповещение.

И начинается мой рассказ «в лицах»:

— Туся! Вася Качалов приехал! Честное слово… Здравствуй, Вася, здравствуй, милый! Почему ты так поздно? Мы ждали тебя к четырем, а сейчас скоро семь. Это просто нехорошо с твоей стороны. Гость уже два часа сидит на закуске, Я до тебя не велел подавать супа… Ну здравствуй!

Долгие поцелуи. И затем — глубокий, красивейший в мире голос, тембр которого всегда будет радовать и восхищать душу:

— Ты знаешь, Алеша, затянулся спектакль, а потом я тут как-то не сразу у вас разобрался… Здравствуй, Алешенька…

Толстой. Раздевайся скорей. Мы тут без тебя просто сдохли от скуки. Мальчишки, возьмите у него пальто… Слушай, Василий… Почему ты все время молчишь, а радуюсь я один?

Качалов. Постой, постой, постой! Что это ты говоришь такое? Я просто гляжу на тебя. И рад, что вижу тебя. И очень тебя люблю. Вот отогреюсь немного… Тут у вас в Ленинграде совсем другая погода — снега нет, а холод ужасный.

Толстой. Греться будем за столом… Ты здесь у нас еще не бывал — в Детском… Не туда пошел, там — чулан. Давай сюда!

В дверях, щурясь от яркого света, появляется Качалов. За ним — Толстой.

Качалов. Батюшки, сколько народу-то к тебе понаехало!.. И сколько знакомых и милых лиц… Голубушка, Наталья Васильевна, Тусенька… Сколько же это времени мы не виделись? (*Склоняется и целует руку*.) Верно, с той зимы, когда вы гостили в Москве, у своих.

Толстой. Милый, если ты начнешь выяснять, когда ты кого видел, — мы перемрем с голоду. Садись, ради Христа, кушай. Ты же оголодал… Туся, он весь холодный! (*Смотрит на Качалова, мигает часто, смеется радостно, подпуская легкое рычание*.) Садись… Налейте ему. И стюдень бери, Вася. Неправдоподобный стюдень — прозрачный и весь дрожит. Ты только попробуй… Ты не знаешь, какая тут была безумная тоска без тебя. Сидят все как поповны — тихие, скушные, говорят о постном, гоняют сопливые грибы по тарелкам. И все — непьющие. Один Петя Чагин выделяется: учит настаивать водку на свежих огурцах… Вон Коля Никитин пучит на тебя рачьи глаза и делает вид, что крепкого никогда не нюхал. (*Улыбается, обводит глазами стол, смотрит, как смеются другие, и вдруг начинает смеяться сам на долгом выдохе*.) …Не задавайте Васе вопросов, не трогайте его руками и дайте ему поесть. Тогда и спросим с него…

Василий, ты Соколова-Микитова знаешь — Ивана Сергевича? Вон он сидит, улыбается. Он на каком-то дырявом каркасе ходил

в Карское море. И с тех пор ест цыпленка с таким видом, словно задрал белого медведя на полюсе… Когда я слышу фамилию Соколов-Микитов, мне кажется, что это не один человек, а два — оба в высоких сапогах, за голенищами — ножики. А он до жути добрый и прекрасный человек. Но больше всех меня изумляет Костя Федин. Он смотрит на всех своими серыми буркулами, мудрый, все наперед знает, балуется с трубкой и скептически ухмыляется в мою сторону. Оставьте ваш скептицизм, Костя Федин!.. Между прочим, Костя пишет сейчас великолепный роман…

Слушай, Васенька. Почитай нам Пушкина: «Я вас любил, Любовь еще, быть может, В душе моей угасла не совсем…» (*Читает до конца все восемь строк.*) Лучше Василия никто в мире не читает и никогда не будет читать. Это — абсолютно гениальное чтение. Я говорю сейчас совершенно серьезно. С такой богатой вибрирующей красотой голоса, с таким пониманием духовной сути поэзии…

Качалов. Ты прекрасно прочел, Алеша. Ты же во всем очень талантлив…

Толстой. Если я такой — я тебя умоляю. Прочти монолог Ивана Карамазова. Хочешь, все женщины встанут перед тобой на колени?

Качалов. Ну что ты, что ты! Зачем!

Толстой. Затем, что ты — великий артист, и мы на тебя молимся!

Качалов (*с укором*). Не говори так. И не умоляй. Я потом просто возьму и прочту. Помнишь, Есенин посвятил стихотворение нашей собаке? Так и называется «Собаке Качалова». (*К кому-то из гостей.*) Да-да, то самое: «Дай, Джим, на счастье лапу мне…»

Толстой. Я эту собаку, качаловскую, видел. Самая обыкновенная собака. За такую в прежнее время в Москве на Смоленском рынке полтину давали. Это — древний блохастый пес. Сидит у них в передней, стучит хвостом и все время отворачивает морду, чешет за ухом — блох напускает…

Качалов. Ты не прав, Алексей. Он умный, чистый. И душою и телом.

Толстой. Да нет, я не к тому. Ты читай. Потому что это стихотворение абсолютного гения. Это я говорю совершенно всерьез. А что вы думаете! Есенин — гений. И когда-нибудь это поймут… Я тебе не буду мешать — что хочешь, то и читай…

Я как-то написал сказку про евинью-художницу, Самую нормальную сказку, Напечатал где-то, деньги проели, и я про нее совершенно забыл. И вот однажды я услыхал эту сказку в Васином

исполнении. Я был поражен! Получилась абсолютно гениальная сказка. И я тут совершенно ни при чем. Все сделал он. Качалов, мы тебя умоляем…

Качалов (*ко всем, улыбаясь*), Все выдумывает. Просто сказка отличная. А есть у него и еще одна сказка; где отгрызли волки у мерина хвост — глядеть тошно. Взял мужик мочалу, приспособил ему новый. А волки увидели — опять хвост. Кинулись и отъели. Да обознались. Сидят на току, давятся хвостом, кашляют…

Толстой, Это не та!

Качалов. Ну разумеется. Ты хотел про евинью-художницу — она еще лучше. Необыкновенная по глубине. Свинья потерлась об забор боком и нарисовала большое грязное пятно. А другие скоты подходят и ну хвалить: «Великолепно! Замечательно!» И решила тогда свинья, что она и впрямь великая художница… Ты, Алексей, верно, сам не понимаешь, какая это великолепная вещь!

Толстой. Погоди! Ты сейчас спутал две сказки. Одна — про мерина. А другая про свинью. Вот теперь гость подумает, что я, писатель, не могу, отличить мерина от свиньи, (*говорит это с серьезным лицом и вдруг хохочет, напуская рык*)… А во всем виноват Костя Федин. Пришел утром в красивой одежде, бантик кис-кис. У нас дети плачут, бабье орет, кидают сковородки на пламенную плиту. А Костя пугает: «Боюсь, говорит, Качалов после спектакля не станет читать. Тем более что он сегодня же уезжает в Москву». Я ему объясняю: «Будет читать. Он всегда читает, потому что он — вдохновенный артист: читать для него — главное удовольствие». А Костя говорит: «А если он с удовольствием откажется от этого удовольствия?» Побились об заклад. И вот… действительно… Ты чему, Федин, радуешься? Думаешь — выиграл? Да я все равно ни в какие предсказания не верю, хотя однажды со мной была замечательная история.

В 1922 году, когда мы жили в Ленинграде, на Ждановке, я, как безумный, работал над «Ибикусом» (повесть, которую совершенно не заметила критика, а я считаю ее из самых лучших моих вещей). Вдруг в кабинет ко мне входит Туся: «Алеша, пойди купи детям молока». И смотрит на меня фиалковыми глазами, полными глубокой материнской тоски. А я знаю — у нас ни копейки в доме: три раза занимали у Щеголевых. Я говорю: «Денег нет, И пока я не сдам воту рукопись в ГИЗ, всех детей от мала до велика надо кормить грудью». А она улыбается, достает кошелечек, из того кошелечка — десятирублевик золотой, дает мне его на ладошку. «Вот, говорит, единственный. Я провезла его через все революции». Я смотрю — он сияет неестественным блеском, начищен как пуговица, Зажимаю его в кулаке, в карман ставлю бутылку с рваной соской, отправляюсь менять монету в

банк, на Большой проспект.

А в ту пору у нас на пустыре за Ждановкой раскинулся табор цыганский. Стук стоит страшный. Сидят кузнецы — цыганы бородатые, бородищи черные, курчавые как курпей. Куют котлы. И ребятишки возле них возятся — маленькие, заморенные, глазищи в пол-лица. И неслыханной гипнотической силы. Если такой ребятенок посмотрит на тебя пристально — в кишках холод. А если вот такого взять и помыть с мылом — он помирает, он не вытерпливает чистоты… Смотрю — за мной увязалась старая страшная цыганка — патлы распущены, клыки торчат: «Барин, покажи ручку», — «Да не верю я, говорю, твоим гаданьям, и денег у меня нет». — «Неправду говоришь, бариночек, у тебя в левом кулачке денежка золотая. Вынь кулачок, покажи ладошку», При этом она делает отвратительные крючки пальцами, и я иду за ней, как в гипнотизме. И чувствую, неестественная сила побуждает… вынул кулак, разжал… (*Пауза опытного рассказчика, И плаксивым голосом*.) Я с тех пор не видал ни одного золотого!

А старуха быстро так бормочет: «Знай, красавец, будешь ты знаменитый, счастливый, а через восемь лет будешь богатый, напишешь книгу в двух томах про высокого царя. А звать тебя Алексеем!» И я вот до сих пор не пойму, откуда эта жуткая старуха с Петроградской стороны за восемь лет могла предвидеть, какие будут дела в советской литературе, что времена РАППа кончатся и напечатают моего «Петра». Я как вернулся тогда домой без молока и без денег — тут же сел и описал эту цыганку на первой странице «Ибикуса». Ну что, Федин Костя! (*Оглядывает одного за другим сидящих за столом хохочущих гостей, спрашивает*.) Хорошо я его осадил? (*Улыбается и вдруг исторгает смех — хшаааааааааааааа*.) Васенька, ты отдохнул? Давай на палубу, работать пора…

Сейчас Василий прочтет нам отрывок из «Воскресения» Толстого. Ну, господи! «Какого, какого». Льва! — вот какого! Вы только смеяться можете, а в чем там дело в романе, небось не помнит никто! Нехлюдов — офицер молодой. Гостил в имении — у тетушек — две старушки-близнецы, невзрачные, ростом с мизинец. И без зубов. Тьфу!.. А у них — воспитанница, Катюша, — черненькая, косенькая, свеженькая. Влюбилась в Нехлюдова. А он ее обрюхатил и отъехал. А потом она узнает, что Нехлюдову проезжать мимо их станции, где поезд всего три минуты стоит. Она прибегает, только его увидела в окошке за стеклом — и звонок. И вот Качалов читает: «Бежала за поездом…» Это невозможно слушать без затаенных слез и огромного какого-то очищающего волнения. Когда я слышу это в Васином чтении, я каждый раз поражаюсь — какая сила и резкая художественная

точность в этом произведении… Все-таки Лев Толстой — писатель ни с кем не сравнимый. Но характер был у него — жуткий. Только одна Софья Андреевна могла сладить с ним — у нее характер был покрепче, чем у него…

Сейчас мы получим великое наслаждение, потому что Качалов читает изумительно! Это — грандиозное искусство! Тише вы там! Шапорин, Юрий! Он начинает.

Качалов. Я думал другой отрывок прочесть… где они в горелки играют… Но ты уже объявил… Прочту для тебя, как дань огромному таланту твоему! Личности. Громадному человеку — Алексею Толстому.

Толстой. Да ты не хвали меня, а читай. Умоляем тебя, а ты тянешь. Мы уже заранее в слезах. Приготовились тебя слушать, а ты тянешь?

Качалов (*снимает пенсне, переплетает пальцы, становится очень серьезным и, словно припоминая что-то, начинает голосом, от которого дрожат и долго и долго будут дрожать сердца*). «Долго в эту ночь не могла заснуть Маслова, а лежала с открытыми глазами и думала. И вспоминала ту ужасную темную ночь, когда Нехлюдов проезжал из армии и не заехал к тетушкам. Тетушки ждали Нехлюдова, просили его заехать, но он телеграфировал, что не может, потому что должен быть в Петербурге к сроку. Когда Катюша узнала это, она решила пойти яа станцию, чтобы увидать его. Поезд проходил ночью, в два часа. Катюша уложила слать барышень и, подговорив с собою девчонку, кухаркину дочку Машку, надела старые ботинки, накрылась платком и побежала на станцию.

Была темная осенняя, дождливая и ветреная ночь. Дождь то начинал хлестать теплыми крупными каплями, то переставал. В доле, под ногами, не было видно дороги, а в лесу было черно, как в печи, и Катюша, хотя и знала, хорошо дорогу, сбилась с нее в лесу и дошла до маленькой станции, на которой поезд стоял три минуты, не загодя, как она надеялась, а после второго звонка…» (*Качалов произносил этот текст, который был уже не одного Льва Николаевича Толстого текст, а их совместный, с Качаловым, — рассказ о том, как Катюша увидела его в освещенном купе и постучала зазябшей рукой. И он, узнав ее за стеклом, пытался опустить раму, но тут поезд тронулся, и она сперва пошла быстрым шагом, а потом побежала, и мимо нее мелькали уже вагоны второго класса, а потом еще быстрее замелькали вагоны третьего класса, и, когда пробежал последний вагон с фонарем сзади*)— «…она была уже за водокачкой, вне защиты (*рассказывал Качалов*), и тут ветер — ветер набросился на нее, сорвал с головы платок… „Тетенька Михайловна, тетенька Михайловна, —

кричала девчонка Машка, — платок потеряли, платок потеряли!..“ (*И Качалов глядел куда-то вдаль, словно видел все это за стеной толстовского дома…*) Тут Катюша остановилась, закинула голову назад и, схватившись за нее руками, зарыдала:

— У-е-хал! — закричала она. — Уехал!

Девочка испугалась и обняла ее за мокрое платье:

— Тетенька, домой пойдем…

„Пройдет поезд — под вагон, и кончено“, — думала между тем Катюша, не отвечая девочке.

Она решила, что сделает так. Но тут… (*До сих пор слышу, как Качалов, словно прислушивался, когда говорил это.*) Но тут… ребенок… который был в ней, его — Нехлюдова — ребенок… вдруг вздрогнул, стукнулся и плавно потянулся и опять стал толкаться чем-то тонким, нежным и острым. И вдруг все то, что за минуту так мучило ее, что казалось, нельзя было жить, вся злоба на него и желание отомстить ему хоть своей смертью — все это вдруг отдалилось. Она успокоилась, закуталась платком и поспешно пошла домой.

Измученная, мокрая, грязная она вернулась домой, и с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь…»

Качалов берет со стола пенсне, надевает. Все молчат. Пауза.

Качалов. Вот видишь, Алеша, надо было с другого начать. А то все загрустили…

Толстой. Ну и правильно сделали, что загрустили. От большого искусства может сделаться грустно. Я считаю, что это совершенно гениально! А ты, Василий… Ты абсолютно несчастный человек. Потому что ты никогда не бывал на спектаклях Качалова. Ты же великий актер, ты — целый театр. И ты — единственный, кто этого не знает. Мне жаль тебя… Костя, скажи ему, что мы присутствуем при огромном и неповторимом явлении искусства. И что Вася — великий человек.

Качалов. Вовсе это не так. Это ты — большой, всем нужный, талантливый, любимый всеми нами Алексей Толстой.

Толстой. Постой, ты не понимаешь, что ты открыл людям новые стороны Льва Толстого. Вот пусть они послушают из «Воскресения» начало самое, которое написано на первой странице, потом переходит на вторую, потом — на третью. И в середине третьей страницы первая точка. Место, которое доказывает, что Лев Толстой ненавидел знаки препинания, они разрывали его мысль. Мне один актер из Саратова сказывал, что это место нельзя прочесть вслух, потому что некогда заглотать слюни, а нужно без передышки палить, как из духового ружья. Один такой будто вышел на сцену читать это место, поперхнулся

и помер в жутких мучениях…

Качалов. То есть как помер?

Толстой. Да так: взял и помер. Отошел. Преставился. Загудел… Твое здоровье, Вася, немыслимый ты человек. Пойми ты, наконец, что ты — бесконечный талант. И мы тебя обожаем чудовищно.

Качалов. Нет, видишь ли: я только хочу сказать — дело — тут не в том, когда «заглотать слюни». А просто это начало потому сложно, что оно не описание человека, или природы, или события, а мысль, философия самого Льва Николаевича:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе…»

Ты понимаешь, Алексей, тот, кто произносит этот текст, должен видеть и эту траву, И деревья. И камни. И весну. И в то же время, произнося эти слова, не живописать, а вникать в обличительный смысл. И помнить, что это — Толстой Лев Николаевич видит их так, а вовсе не я так вижу…

Толстой. Нет, ты продолжай читать! В ту же секунду! Нельзя прерывать художественное наслаждение посредине. Ты не имеешь права…

Качалов. Нет, Алеша, голубчик, ехать пора. Утром репетиция в Москве. Вечером — трудный спектакль. Ты знаешь Всеволода Иванова? Он замечательную написал пьесу: «Бронепоезд 14–69». Я в этом спектакле играю партизанского вожака Никиту Вершинина — бородатого сибиряка такого… Очень сложная роль. Там белые убивают большевика. И когда его тело доставляют на железнодорожной платформе, я должен речь сказать: «Больно сурово встретил ты нас, Илья Харасимович». Пьеса интереснейшая, будешь в Москве — приходи… А сейчас мне пора.

Толстой. Да ты что, Василий… Шутишь? Мы же не можем без тебя жить. Без тебя мы — как маленькие с завязанными пупками. Мы все помрем, и ты будешь губитель младенцев. Погляди, как смотрят на тебя Коля Радлов, Валентина Ходасевич и великий пушкинист Пе. Е. Щеголев. Не убивай младенцев, Василий! Поживи у нас несколько дней. Хочешь, на охоту поедем?

Качалов. Я не пойму, о чем это ты говоришь. Какая охота?! У меня репетиция!

Толстой. Погоди, Все издательства возглавляет Артемий Халатов, Я достану у него справку, что ты охрип.

Качалов. При чем тут Халатов? Я же и хриплый остаюсь артистом Художественного театра.

Толстой. Тогда для смеха пошлем телеграмму, что помер. Они получают, падают в жутких корчах. А ты другой день: «Здрасстьте, Константин Сергеевич». Сперва они всполошатся, а потом лучше оценят. Знаешь, как с будут тебя целовать?.. Честное слово: оставайся у нас!

Качалов. Ну ты сам посуди. Времени уже просто в обрез, Мы сейчас у тебя в Детском Селе. Отсюда надо добраться до вокзала. А с вокзала на вокзал в Ленинграде, А там с вокзала переехать на другой вокзал. А там сесть в поезд и приехать опять на вокзал. В Москве. А уж оттуда — в театр, в проезд Художественного театра — в бывший Камергерский. А коли вовремя не явиться — пойдут переборки, распекания, взбутетениванья и всякие должностные похлебки — все то, чем угощает начальник своих подчиненных. Помнишь, как это у Гоголя сказано? Гениально!

Толстой. Господи ты боже мой! Что это за удивительный и прекрасный русский язык, если украинский парнишка из Миргорода с длинным носом и с хохолком на башке может одним поворотом гусиного пера пустить в мир окрыленное слово: взбутетенивать! Слово, какого не придумать никому в мире. Давай, Васенька, взбутетеним гостей. Ничего не едят, не пьют, на тебя смотрят, гордятся. Взгляни им в глаза. В них восторг, безумная страсть, поклонение божеству и жадность людей, голодающих по твоему замечательному искусству.

Качалов (*поднимается*). Мечтаю остаться с вами, Алеша, но ты понимаешь…

Толстой. Неужели ты никогда не опаздывал?

Качалов. Нет, конечно. А если и пропускал спектакли, то это уж по болезни… Голубушка Наталья Васильевна… На прощание — за ваше здоровье. И в вашем лице… (*напевает.*)

За милых женщин.
Прелестных женщин,
Любивших нас
Хотя бы час…

Простите, друзья! Не надо обращать на меня внимание. Я сам найду дорогу. Сиди-сиди, Алексей. Не провожай. Ты нужен им. А я исчезну, не прощаясь, по-английски.

Толстой выходит за ним в переднюю.

Толстой. Ребятишки, шубу несите.

Качалов. У-у, сколько тут шуб понавешано! Беличья… Медвежья… А моей нету. Мои юные друзья — уже несут шубу. И

шапку. И палку…

Толстой. Да это не его шуба, черти, а Щеголева Пал Елисеича. В нее можно завернуть духовой оркестр с барабаном. Что вы уставились на него, дьяволы!..

Качалов. Какие у тебя милые дьяволы. Это что ж — все твои дети, Алеша?

Толстой. Я не знаю, о ком ты говоришь? Тут семнадцать человек гостей и среди них — Вячеслав Шишков с огромной рыжей бородищей. Не надо тебе ехать, Василий. Это — безумие. Хочешь, ты оставайся, а я поеду играть за тебя. Я однажды играл Желтухина в собственной пьесе. Вышел на сцену, увидел черную яму зала и оркестровую яму, меня стало заносить юзом куда-то вбок, я повернулся к залу не тем фасадом — гляжу: передо мной публики нет. И тут я все позабыл, все слова. Скандал полный.

Качалов. Тем более — не уговаривай меня. Ты пойми…

Толстой. Слушай. В последний раз я умоляю тебя вернуться к столу. Но если ты решил ехать — не продлевай мучений. И кроме того, ты опоздаешь. Это смешно.

Качалов. Ну, кажись, я готов, вот мой кафтанишко. Рукавицы на мне. Новый кнут — под мышкой. Помнишь, мы с тобой в гимназии учили это стихотворение! И никогда я не мог понять — при чем тут этот новый кнут?

Толстой. Не знаю: я вместе с тобой в гимназии не учился. И вообще ты много старше меня…

Качалов. Ну, Алеша… (*звук поцелуев.*) Мой прекрасный (*поцелуй*), талантливый (*поцелуй*), умный Алеша Толстой!

Толстой. Спасибо тебе, милый, что ты приехал. (*Целует, приговаривая.*) Васенька. Миленький. Хорошенький. Оставайся… Что вы тут встали, мальчишки! Он же не пойдет на вокзал пешком. Извозчик у водокачки стоит. Пригоните пролетку к подъезду. Только смотрите, чтобы он не упал с козел. Он — страшный пьяница! И ты тоже беги! И ты!.. Ну, Василий… Знаешь, до чего ты довел нас? Мы решили, как только ты отъедешь — подведем под этот дом бочку с порохом. И… со всеми гостями… фюить! Они сами мечтают об этом, чтобы прекратить чудовищные мучения. Потому что жизнь без тебя не имеет никакого смысла.

Качалов. Я уезжаю, Алеша, с мыслями о том, какой ты великолепный, большой…

Толстой. Осторожно, Васенька, там три ступеньки… Крюшон не опрокинь между дверями! Посветите ему, ребята. Не упади…

Качалов. Сколько, ты сказал, ступенек?

Толстой. Да ты уже на земле!

Качалов. Земля, — закричали матросы!

Толстой (*вышел на крыльцо, машет извозчику*). Куда встал,

извозчик! Куда ты кобылищу свою мордой в парк повернул. Не в парк ехать гулять — на вокзал. Милые мои! У него из башки дым идет! Федор, помоги ему развернуться. Возьми под уздцы… Да не кусается! Извозчик, давай сюда! Не туда заворачиваешь — там проволока колючая на заборе. Кобылище губы разорвешь… Будь здоров, Василий. Если он тебя вывернет и ты еще будешь живой — возвращайся к нам. Мы тебя спрячем…

Качалов. Скажи-ка мне, Ваня, ты по какой улице повезешь?

Толстой. Ты поговори с кобылой — не с ним. Он — не в себе.

Качалов. Вот как!.. А почем возьмешь до вокзала?

Толстой. Уплачено.

Качалов. Так что же ты сердишься. Я же не знал. Но ты пойми, я бы мог сам… Иди в дом, Алеша. Ты неодетый, простудишься — осень холодная. Береги себя. Не нужно столько внимания. Я уеду один…

Толстой. Ты хоть разик взгляни на нас. Мы твои дети. Ты небось уедешь, о нас думать не станешь. А мы тут будем сидеть, воображать тебя. Если опоздаешь к московскому поезду — возвращайся!

Качалов (*садится в пролетку*). Ну, Ваня, трогай.

Толстой. Ступай, извозчик!

Слышно, как лошадь перебирает ногами. Сперва медленным, потом все более скорым становится цокот копыт. И тише пропадающий вдали голос Качалова:

— Простите, друзья мои!

Толстой. Василий! Не забывай!..

Затихающий цокот копыт.

ИСТОРИЯ ЭТОГО РАССКАЗА

Это первая попытка перевести в буквы рассказ, который долгие годы существует только в устной моей передаче и входит в число самых для меня важных «устных рассказов». Но…

Бумага способна закрепить текст. И бессильна передать самый «спектакль», игру — тембр голоса, манеру произношения, «поведения лица», жесты, «мизансцены», а главное, интонации, И тем самым весь интонационный подтекст.

Что касается обеда, о котором рассказ, то тут соединились впечатления от многих встреч с Алексеем Николаевичем Толстым и от единственной, с Василием Ивановичем Качаловым (потом-то, когда я уже исполнял этот рассказ публично, я не раз видел В. И. Качалова). Но в ту, раннюю пору недостаточность впечатлений восполняла память о спектаклях с Качаловым, которые я видел по два и даже и по три раза.

Надо ли говорить, что рассказу предшествовало множество интонационных «эскизов», долгие, почти непроизвольные поиски интонаций, тембров, психологических наблюдений, вхождение в образ, за которыми можно было бы угадать «строение характера». Словом, стремление уловить то, что все слышат, но не осознают, не выделяют из потока впечатлений…

Я думаю, что «Обед в честь Качалова», как и другие мои рассказы, надо бы называть портретами, ибо в них воспроизводятся не моментальные состояния, а собирательное представление о человеке, в данном случае о двух замечательных людях русской советской культуры.

Алексея Николаевича Толстого я знал в продолжение двадцати лет, в различные периоды его жизни и в самых различных обстоятельствах — в Ленинграде, в Детском Селе, в Москве, на подмосковной даче в Барвихе, в Ярославле, в Ташкенте. В гостях у общих друзей. И у него дома. За рабочим столом. И за трапезой… Я восхищался им как писателем, любовался его натурой — сочной, феноменально талантливой, самобытной, компанейской, раскованной, «самоигральной». Да разве я один? Все, кто его знавал, приходили от него в изумление. Что ж говорить обо мне! Я старался впитать в себя его речь, каждую фразу, и характер фразы, и смех, напоминавший одобрительное рычание, чуть носовой, «влажный» тембр его голоса и несколько растянутое, очень отчетливое произношение, которое сменялось чуть стилизованной скороговорочкой, ставшей его натурой. Увлекала беседа, полная шуток, баловства, а то вдруг важная, серьезная речь — неторопливая, обдуманная здесь

же, в вашем присутствии, и выраженная точным, отобранным словом.

Вскоре в кругу друзей, а потом и перед широким кругом знакомых я начал воспроизводить с преувеличением характер его речи, суждения, шутки, и говоренное им, и не говоренное им никогда, но в его духе. А потом мог в его образе, его голосом, в его манере импровизировать с ходу, без затруднений, потому что в эти минуты я больше был им и гораздо меньше собой.

Это называли имитацией. Но имитация требует сопоставления, требует от того, кому ты рассказываешь, знакомства с «оригиналом». Между тем на эти рассказывания почти одинаково реагировали те, кто Толстого знал, и те, кто никогда не встречал его. Я понимал, что это — не имитация. Однако не возражал. Говорили: пародия. Но пародия должна вызывать эффект комический. Между тем, когда «Качалов» читал у меня эпизод из «Воскресения», слушатели становились серьезными. Никто не смеялся. Это потом уже смеялись, когда опять шли шутливые эпизоды.

Точно сказать, в каком году был прием в честь Качалова, не могу. Думаю, что в 1928 или в 1929 году. Но знаю, что в рассказе много анахронизмов. Я не устраняю их: в данном случае меня интересует не событие, а характеры. И тут складываются впечатления разновременные. Тем более что возник рассказ не сразу, а через несколько лет.

В 1933 году, когда я был еще ленинградцем, я почти ежедневно бывал у замечательного литературоведа, моего учителя Бориса Михайловича Эйхенбаума, помогал ему составлять комментарии к сочинениям Лермонтова. Он жил тогда на канале Грибоедова, 9, где обитали в то время чуть ли не все известные ленинградские литераторы.

Как-то зашли к нему соседи — Евгений Львович Шварц с женой Екатериной Ивановной, Зоя Александровна Никитина с Михаилом Эммануиловичем Козаковым, и был еще, если не ошибаюсь, театровед и критик Сергей Львович Цимбал. По просьбе «публики» я показал Толстого и Маршака. От Алексея Толстого перешли к Льву Толстому, заговорили о спектакле «Воскресение» во МХАТе, о том, как исполняет роль «От автора» Василий Иванович Качалов. Я стал показывать, как Качалов читает, и упомянул про обед у Толстого. Шварц потребовал, чтобы я показал все по порядку и в лицах. (Он часто заставлял меня вводить в оборот новые, еще не опробованные сюжеты.) Тут он сказал:

— Сейчас же расскажи, как он приехал, как встретил его Толстой…

Я удивился:

— У меня такого рассказа нет.

— Нет, так будет.

— Я даже не знаю, с чего начать.

— А ты начни, и начнется.

— Сперва они разговаривали в передней…

— Так иди в переднюю и начинай.

Я вышел и голосом Толстого позвал:

— Туся, Вася Качалов приехал!..

И рассказал все без запинки — примерно то, что вы уже знаете. Закончил цокотом лошадиных подков, изобразив это цоканье языком. С детства я цокал, изображая бег лошади, но не знал, к чему применить эти звуки. Наконец применение нашлось.

Когда я умолк, Шварц с хохотом стал при мне разбирать и пересказывать эту историю.

С тех пор я исполнял эту историю постоянно. В клубах интеллигенции. В гостях. В концертах. В войсках Калининского фронта. На Южном фронте. В партизанском отряде на смоленской земле. Как и в других моих устных рассказах, текст каждый раз изменялся, применительно к аудитории, к ее представлениям. И каждый раз словесное наполнение и степень сходства диктовались чувством такта по отношению к теме, к аудитории и, естественно, к изображаемым мною лицам. Но, несмотря на порою лихие трансформации текста, сложившаяся конструкция оставалась. И многие части текста сохраняются до сих пор.

Вначале я исполнял этот рассказ в редакциях, в кулуарах Ленинградской Публичной библиотеки, в Пушкинском Доме, в гостях. В Москве начал исполнять на своих вечерах. Наконец и Толстой увидел себя. И себя — Качалов. Потом вместе с Алексеем Николаевичем Толстым я приехал к Алексею Максимовичу Горькому. И так случилось, что Горький попросил повторить этот рассказ еще и еще раз для вновь прибывавших к нему гостей. А через две недели мне снова посчастливилось в четвертый раз исполнить его перед Горьким. И Толстой ободрял меня своим доброжелательным смехом. Горький же не только одобрил рассказы, но заметил при этом импровизационные различия в тексте. Потом я не раз исполнял эту историю в доме Алексея Николаевича Толстого для гостей. Потом…

Потом это превратилось в воспоминание.

С ходом времени смешное улавливается все меньше. Да и сам рассказ стал строже — по исполнению. В 1946 году я записал его на магнитную ленту. Затем отрывок из него вошел в телевизионный фильм. И вот, наконец, — первая попытка

положить этот текст на бумагу. Судить о том, что из этого получилось, — не мне.

БЛАГОРОДНЫЙ КАЧАЛОВ

Думаю, что нет человека, который слышал Василия Ивановича со сцены, с концертной эстрады или по радио и, снова услышав его, не встрепенулся бы при звуке этого волшебного, небывалого в мире голоса. Не ощутил бы над собой его непостижимой власти и не упился бы поминаниями о Качалове, о его вдохновенной игре. Ибо Качалов — одно из самых совершенных явлений искусства, целая глава в истории русской культуры, любимый актер стольких поколений, вступивших в жизнь в первой половине XX века, олицетворение духовной мощи русского человека, его глубокой мысли, высокого человеческого достоинства. Поэтому появление Качалова перед публикой очень часто из события театрального превращалось в общественное событие.

Исповедуя принципы Художественного театра, он всегда и во всем утверждал верность жизизненной правде. Но в его воплощении эта правда была особенно прекрасной, возвышающей, праздичной.

Трудно назвать актера такого же огромного диапазона. Сценические создания Качалова порадали бесконечным разнообразием. Это наивный, трогательный студент Петя Трофимов и величественный Юлий Цезарь. Смешной и жалкий Барон из ночлежки. И скорбный шекспировский Гамлет.

Трагический Иван Карамазов и болтун Репетилов. Смелый Чацкий. Мечтательный Тузенбах. Беспомощный царь Федор, жизнелюбивый Дон Гуан, аскетический Бранд. Обличаемый Захар Бардин во «Врагах» Горького и обличитель, ведущий роль «От автора», в «Воскресении» Л. Толстого. Император Николай Первый и партизанский вожак Никита Вершинин. Образы героические и гротескные. Лирические и острохарактерные. Утверждающие и разоблачающие. Столь непохожие между собой. И все принадлежат к высшим достижениям мирового театра.

Сам К. С. Станиславский назвал Качалова великим актером. А Вл. И. Немирович-Данченко считал, что в покоряющем воздействии искусства Качалова, в масштабе его дарования было что-то роднящее слово Качалова с пением Шаляпина.

Замечательными были не только спектакли с Качаловым, но и выступления его на театральной эстраде. Когда мы теперь говорим об искусстве художественного чтения — искусстве, развившемся уже в нашу, советскую пору, — следует помнить, что предшественником и учителем нынешних мастеров слова и первым среди них был, конечно, Василий Иванович Качалов. В наши дни, когда публика в течение целого вечера слушает прозу Гоголя, Чехова, Льва Толстого, даже трудно представить, какое событие, какой новаторский подвиг составляло исполнение Качаловым такого огромного текста, как, скажем, монолог Ивана Карамазова — «Разговор с чертом», который длился около получаса. При этом у Качалова была поразительная способность — воссоздавать на публике рождение мысли, увлекать раскрытием сложной философии текста… А какой отклик рождало тогда качаловское чтение стихов!

…Перед публикой выступал художник тонкий и благородный, художник мудрый, глубоко современный, влюбленный в литературу, в поэзию, любой аудитории умевший внушить свой восторг, свое трепетное отношение к слову. Как наслаждался зал качаловской манерой держаться, всем обликом этого статного, красивого и скромного человека, как вслушивался в вибрацию голоса, в звучание стиха — Пушкина, Блока, Маяковского, Есенина, Твардовского, Тихонова, Багрицкого…

…Он не только читал — он играл на эстраде то, чего ему не пришлось сыграть в театре. Тут играл он уже не одну роль, а давал свое истолкование драматическим замыслам, включал в свои программы отрывки и сцены из пьес Пушкина, Горького, Шекспира, Островского — иной раз целые акты. И постепенно пришел к созданию театра в одном лице. Подлинным украшением репертуара этого качаловского театра была сцена из горьковской пьесы «На дне», в которой Качалов сорок пять лет

играл роль Барона. Даже и среди качаловских созданий этот образ принадлежит к числу самых сильных, глубоких и острых. В последние годы жизни Качалов стал один исполнять в концертах сцену — разговор Барона и Сатина. И еще раз показал необычайную широту своих художественных возможностей.

Но есть среди вдохновенных созданий Качалова особое, которое открывает еще одну грань его удивительного таланта, — Эгмонт! Навряд ли когда-нибудь слово рядом с музыкою Бетховена являлось столь пламенным и столь задушевным. Великий мастер театра реалистического открывался в этой работе как великий актер романтического театра! Навряд ли еще когда-нибудь в XX столетии монолог из трагедии Гёте мог так волновать и одушевлять переполненную аудиторию! Трудно передать тот восторг, который охватывал ее, когда Качалов произносил последние слова монолога и начинался ликующий финал… Счастье, что Качалов записан, что звучит и вечно будет звучать его голос, его могучее слово — одно из величайших чудес искусства нашего века.

ПРОГУЛКА

Когда Толстые переехали в Детское Село, мы с братом стали ездить в Детское. Сперва как друзья Федора и Марьяны, а потом сами по себе, просто в гости. Или на чтения. Читал Толстой свои сочинения изумительно, разыгрывая на голоса и получая при этом невыразимое наслаждение. Время от времени вынимал золотое самопишущее перо — в те годы это еще было редкостью, — неторопливо исправлял слово. Очень помню чтение первого варианта пьесы о Петре Первом, которая вскоре пошла во МХАТе Втором. Было очень много гостей. В их числе — писатель Баршев с женой Людмилой Ильиничной, которая через несколько лет стала женою Алексея Николаевича Толстого.

Помню первое чтение великолепнейшего рассказа «Гадюка». Помню Толстого, читающего «Морозную ночь», последние главы романа «Восемнадцатый год».

Иногда, случалось, позовет к себе в кабинет, спросит:

— Хочешь, прочту тебе, что я сейчас написал?

И читал очередную главу из «Петра», чтобы и самому послушать, как звучит его живая, сильная, сочная русская речь со вкраплением в нее устарелых и чужеземных слов. Не только в описании событий, но и в самом языке он сумел изобразить столкновение старины с новизной. До сих пор память слышит голос его, читающего про боярина Романа Борисовича Буйносова, которого по указу царя обрили, переодели в немецкое платье, а на голову нацепили парик. И все вокруг стало не свое — иноземное. Сидят дочери в палате в немецких робах со шлепами, старшая в робе цвета «незабвенный закат». Сидят, делают с утра плезир — пьют чай и кофе. Старуха Буйносова встала, чтоб поклониться вошедшему мужу, — дочь зашипела на мать: «Сядьте, мутер…» Буйносов просит поднести ему чарку водки — дочь учит: «У вас, фатер, один разговор каждое утро — водки…» — «Молчи, кобылища, — закричал Роман Борисович, — ай, плетку возьму».

Приехала гостья, делает политес изрядный. Буйносовы девы, заваливаясь на зады, в свой черед делают гостье галант. За ними и сам Буйносов, шевеля босыми губами, трясет перед собою шляпой, лягает ногами… «О господи, зачем это все?!»

Прочтет Алексей Николаевич и спрашивает, каково впечатление. Или, бывало, расскажет что-нибудь о предстоящей работе.

Однажды, — думаю, что это было в 1928 году, — я загостился у них, пропустил последний поезд на Ленинград. Оставили

ночевать. Утром, когда дом еще спал, я собрался потихоньку уйти, спустился вниз. Алексей Николаевич завтракал. Сказал:

— Налей себе кофе, поешь и пойдем — я хочу погулять до работы. Снегу сколько насыпало за ночь… И — слышишь?.. — как стало тихо. Тут воздух чистый, потому и снег такой белый. Солнца нет, а празднично и светло — это голубое сияние снега. Под солнцем тени были бы синие. Русский снег замечательно пишет Кустодиев…

Он допил кофе, мы вышли. За ним выскочил из дому сеттер, по кличке Верн. И сразу стал метаться в разные стороны, нюхал снег, лаял. Толстой недовольно следил за ним:

— Еще недавно был дивный охотник. А сейчас — старье, абсолютно бессмысленный, беспамятный пес. Нюх отбило, ему все равно, что куча навозу, что палка. Вон побежал — собачонку увидел… Нет, забыл, за чем побежал, отвлекся. На грудных детей лает, разбойникам лижет подметки… И люди такие же в старости: бестолковые, суетливые… Верн — дурная башка! Ко мне!

Нагнулся, запустил в собаку снежком, посмотрел и развеселился.

Прошли мимо домика, где прежде жила фрейлина Вырубова — та, что первой способствовала возвышению Распутина. Толстой с брезгливой гримасой стал говорить о Распутине:

— Наглый темный мужик с белыми страшными глазами. Обладал чудовищной гипнотической силой. Никто не мог устоять перед ним… Верн! Нечистый дух! Провались ты!.. Аристократки, которые не давали никому дотронуться до себя, ехали к нему на Гороховую, чтобы он возложил на них руку. Привозили к нему пятнадцатилетних дочек, потому что старец захотел вкусить благодати… Распутин — последний срам царской России, высшее выражение ее деградации. Он из царя Николая последние мозги вышиб… Верн, идиотская морда! Пшел вон!..

Записки писал безграмотные: «Министрик миленький. Ты етова мальчика назначь в большие начальники, а то я на тебя стану сердица. Гриша». …Вареную рыбу хватал руками, с костями жрал, сидел весь перемазанный, рыгал, вытирал руки о волосы истеричек, которые дрались за право сидеть у его ног. А он их стравливал… История дома Романовых закончилась непристойным фарсом… Провались, окаянный! Верн, идиот!.. Тьфу…

Все, что происходило в Зимнем дворце в последние годы императорской власти, Толстой знал как историк — знал много, досконально, а главное — видел: живо, картинно.

В 1925 году с громким и долгим успехом в Ленинграде, а

потом и по всей стране пошла пьеса Толстого и знаменитого историка Щеголева «Заговор императрицы», написанная по материалам Следственной комиссии, которые находились в распоряжении Щеголева. С описания тех же последних дней существования Российской империи Толстой начал свою трилогию «Хождение по мукам». Первый роман этой исторической эпопеи — «Сестры» — читали запоем. «Восемнадцатый год» в то время, если меня не подводит память, печатался в «Новом мире». О содержании третьей части трилогии можно было только гадать. В разговорах она называлась «Год девятнадцатый». Понятно, что мне, как и многим другим читателям, хотелось узнать, чем там кончится. Все хотел спросить, да стеснялся. А тут решился — спросил. Толстой как-то не очень охотно сказал:

— Даша и Телегин останутся живы…

— А Катя и Рощин?

— Катя и Рощин? (Подумал.) Катя и Рощин… Окажутся в эмиграции. Пройдут через муки скитальчества и унижений… А в конце? — вернутся на родину, обращенную к новой жизни…

Дальше шли молча. Вдруг Толстой сказал недовольно:

— Ты куда смотришь!.. Гляди лучше на эти аллеи, на парк бесподобный, засыпанный белым… Красотища неописуемая!.. Эта Софья Ангальтская знала, как оставить по себе память… Принцесса немецкая, перекрещенная в Екатерину Вторую… Купила лучших европейских художников, архитекторов, скульпторов, велела строить новый Версаль. Русские мужики внесли в эти дворцы русское совершенство. И во всем превзошли Версаль… Здесь все мягче, живее, прекраснее. В этих парках воспитывался гений Пушкина… А у нас тут, в Детском, живут художники, из окна каждый день видят все это, а сидят в кислых, вонючих комнатах с закрытыми форточками и малюют лиловым цветом лафитник с обглоданной селедкой и морду свою сопатую, в зеркало… Тьфу! Верн! Бесстыжий пес! Домой!.. Искусству, как человеку, нужен простор, нужно дело, цель нужна. В комнате можно только воплощать замысел. Стены не могут быть границей мира.

Я спросил:

— А Марсель Пруст?

— Что Марсель Пруст?

— Он из-за астмы всю жизнь просидел в четырех стенах, не мог выходить из комнаты.

— Ну… больной человек…

— Значит, то, что он пишет, — не искусство?

— Если б он был здоровым — его книжки надо было бы

выкинуть в нужный чулан. А для больного это — проявление воли, преодоление. Но читать его все равно невозможно. Это — эксперимент. Величие литературы в умении видеть весь мир, изобразить самое главное!

— А разве можно в одном произведении изобразить главное?

— Я же говорю не об одной книжке, я — о литературе тебе говорю… Верн, сейчас же перестань лаять, неврастеник несчастный. В другой раз будешь сидеть взаперти!.. Идем домой. Сейчас же после прогулки надо встать у конторки и, не отвлекаясь, написать хотя бы несколько фраз. Это самое важное. Дальше будет уже много легче… I!ойдем.

ПУТЕШЕСТВИЕ В ЯРОСЛАВЛЬ

1

В мае 1939 года Алексей Николаевич Толстой собрался на один день в Ярославль: в Театре имени Волкова впервые шел его «Петр Первый». Толстой пригласил меня поехать с ним. Оба мы, он и я, давно уже жили в Москве.

— В машине есть одно место, — сказал он мне по телефону, — едем мы с Людмилой, Тихонов Александр Николаевич и режиссер Лещенко. Застегнись и выходи к воротам. Мы заезжаем за тобой…

За все двадцать лет, что я знал Алексея Николаевича, никогда еще характер его не раскрывался для меня с такой полнотой, как тогда, в этой поездке.

…Он сидел рядом с шофером, в очках, с трубкой, в берете, сосредоточенный, серьезный, даже чуть-чуть суровый: на вопросы отвечал коротко, на разговоры и смех не обращал никакого внимания.

С утра он часто бывал в таком состоянии, потому что привык в эти часы работать. А работал он ежедневно. Каждый раз писал не менее двух страниц на машинке и даже в том случае, если вынужден был утром куда-то ехать, старался написать хотя бы несколько фраз, чтобы не терять ритма работы. И теперь, в машине, он что-то обдумывал молча. А дома, бывало, из кабинета его доносятся фразы — Толстой произносит их на разные лады. Он потом объяснял:

— Это большая наука — завывать, гримасничать, разговаривать с призраками и бегать по кабинету. Очень важно проверять написанное на слух… Стыдного тут ничего нет — домашние скоро привыкают…

Когда он творил, его трудно было отвлечь. То, что в данную минуту рождалось, было для него самым важным. Он говорил, что, когда садится писать, — чувствует: от этого зависит жизнь или смерть. И объяснял, что без такого чувства нельзя быть художником.

Но вот мы проехали Загорск, пошли места новые, незнакомые, — и Толстой словно преобразился. Поминутно выходил из машины и с огромной любознательностью, с каким-то детским удивлением, с мудрым вниманием, мигая, неторопливо и сосредоточенно рассматривал (именно рассматривал!) расстилавшуюся по обе стороны дороги переславскую землю —

каждую избу с коньком, колхозный клуб, новое здание почты, старую колокольню, кривую березу на обочине, сверкающие после дождя лужи и безбрежную даль озера… То восхищенно хохотнет, то замечтается или пожмет в удивлении плечами. Он впитывал в себя явления природы сквозь глаза, уши, сквозь кожу вливалась в него эта окружавшая жизнь, этот светло-зеленый мир.

— Перестаньте трещать, — говорил он, сердито оборачиваясь к нам. — Поглядите, какая красота удивительная… Непонятно, почему мы сюда не ездим никогда? И живем под Москвой, когда жить нужно только здесь. Я лично переезжаю сюда, покупаю два сруба простых, и можете ездить ко мне в гости…

— Ты на спектакль опоздаешь…

— Я лично не опоздаю, потому что не собираюсь отсюда уезжать.

Тем не менее через минуту мы едем.

— Стой! Секунду! — Алексей Николаевич распахивает дверцу машины и распрямляется, большой, крупный, дородный. — Красивее этого места я в жизни ничего не видел. Можете ехать без меня…

Вы знаете — он говорил это в шутку, а чувствовал всерьез. С каждым поворотом дороги места казались ему все лучше и краше. Он жалел, что не жил здесь никогда. А через два года, в июне 1941-го, прочел я в «Правде» статью Толстого «Что мы защищаем» и вспомнил нашу поездку и эти частые остановки на ярославской дороге.

«Это — моя родина, моя родная земля, мое отечество — и в жизни нет горячее, глубже и священнее чувства, чем любовь к тебе…»

Озеро Неро на ярославской дороге. Подымающиеся из-за него строения и колокольни Ростова Великого напоминают Толстому очертания «Острова Буяна в царстве славного Салтана», и он с увлечением говорит о пушкинских сказках, о Пушкине, о стихии русской народной речи. Проезжаем древний русский город Ростов — он рассказывает о Петре, издавшем указ перелить на пушки колокола. И колокола гудят и поют в рассказе его, и кажется — слышишь запах селитры и видишь пороховой дым, поднимающийся клубами, как на старинных картинках.

Изобразительная сила Толстого огромна. Он заставляет вас физически видеть читаемое: толщу древней кремлевской башни, рыжебородого солдата в серой папахе, сдирающего кожицу с куска колбасы, несущиеся в бой эскадроны — гривы, согнутые спины, сверкающие клинки; вы слышите в его описаниях шелковый плеск волны, рассеченной носом моторной лодки, чуете вкус ледяной воды в ковшике, запах ночного костра, зябко

ежитесь, окутанные молочным туманом. И все это у него дано в развитии, в движении.

Он считал, что предмет, о котором пишешь, нужно непременно видеть в движении, придавал большое значение жесту, говорил:

— Пока не вижу жеста — не слышу слова.

Способность видеть воображаемое он развил в себе до такой яркости, что иногда путал бывшее и выдуманное. Он даже писал об этом.

Записными книжками он почти никогда не пользовался.

— Лучше, — считал он, — участвовать в жизни, чем записывать ее в книжку.

Он воплощался в своих героев, умел страдать и расти вместе с ними. Театральные режиссеры говорят, что роли в пьесах Толстого написаны так, словно он прежде сам сыграл каждую, проверив ее сценические свойства и форму. Делился мыслями о работе над историческими романами, — говорил об огромном количестве материала, который нужно охватить, систематизировать, выжать из него все ценное и главное, а потом «отвлечься от него, *превратить его в память*».

2

Гоголь в статье о Пушкине пишет, что в нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, с какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла. Если это определение можно относить к другим художникам слова, я отнесу его к Алексею Толстому. От Ивана Грозного и царя Петра до майора Дремова в рассказе «Русский характер»… Целую галерею русских характеров создал Толстой. Он отразил самые возвышенные свойства русского ума и души. А русский язык!.. Он любил его вдохновенно и знал, как может знать только народ и только народный писатель. Казалось, ему ведомы все оттенки всех ста тысяч слов, из которых состоит русский язык. Потому-то он мог взяться за редактирование записей русских народных сказок. Он отцеживал случайное, сводил в один текст лучшее, что было у разных сказителей, собирал народную мудрость в один вариант. А потом поступал с текстами сказок, как композиторы русские с народными песнями: пошлифует поверхность волшебного стекла, и оно становится только прозрачнее.

Языком чистым, сильным, простым, образным, гибким говорил и писал Толстой о языке русском. Как часто обращается

он в статьях к языку советской литературы, к истории народа, воплощенной в истории языка. Вспоминаю одно место из его доклада на Первом съезде писателей: «Грохот пушек и скорострельных митральез Пугачева, отлитых уральскими рабочими, слышен по всей Европе. Немного позже им отвечают пушки Конвента и удары гильотины… Грозы революции перекатываются в XIX век. Больше немыслимо жить, мечтая об аркадских пастушках и золотом веке. Молодой Пушкин черпает золотым ковшом народную речь, еще не остывшую от пугачевского пожара».

Как хорошо! В этой поэтической фразе какие масштабы у Пушкина богатырские! Как в сказке, черпает он золотым ковшом, и речь народная тоже отливает золотом, как раскаленные угли. Каждое слово здесь вызывает зрительные представления, усиливающие и поддерживающие свойства предыдущего слова. И пламя есть в этой фразе — пламя революции, и жар творчества, и молодость Пушкина, и чистота пушкинской речи, и золотой ковш этот, как образ пушкинской поэзии, как синоним ее народности, емкости, великого совершенства ее формы.

Толстой поддерживал Горького в его борьбе за чистоту языка советской литературы, выступал с жаркими полемическими статьями. Олицетворением совершенства русской речи был для Толстого Пушкин. Да, в нем самом есть многое, идущее от пушкинской традиции, от классической русской литературы.

3

У него был большой масштаб, и ощущение общего дела литературы, и стремление поработать во всех жанрах. И при этом он был необычайно профессиональным писателем. Он сочинял романы, повести, рассказы, сказки, драмы, комедии, киносценарии, оперные либретто, писал статьи о литературе, театре, кино, об архитектуре и музыке, публицистические памфлеты, замечательные патриотические статьи, редактировал сочинения других. А в молодости писал стихи, выступал с вечерами художественного чтения, исполнял роли в собственных пьесах.

Им созданы замечательный исторический роман и драматические произведения об Иване Грозном и о Петре, он изобразил уходящее российское дворянство, воспел Великую Октябрьскую революцию, создал удивительную эпопею гражданской войны «Хождение по мукам», рассказы о героях Великой Отечественной войны. Стремясь заглянуть в будущее, он

сочинил фантастический роман «Гиперболоид инженера Гарина», он описывал жизнь советских людей и капиталистический Запад, его творческое воображение, словно ему тесно показалось на земном шаре, унесло в романе «Аэлита» межпланетный корабль инженера Лося на Марс… Прошлое. Настоящее. Будущее. Россия. Европа. Космическое пространство… Казалось, нет больших тем, неинтересных для этого большого писателя. И во всех произведениях он оставался оптимистом: такая у него была любовь к жизни, к людям, к бытию.

Как подлинный художник, он обладал способностью видеть то, чего никто до него не замечал, слышать то, чего никто не услышал. Он умел видеть борьбу нового с отживающим, косным и с особенной силой показал это в произведениях, где обращался к материалу русской истории. Он сумел запечатлеть русское общество не в моментальных изображениях, а показать жизнь во времени, в движении, в развитии.

Алексей Толстой принадлежал к старшему поколению советских писателей. Он вступил в литературу в то время, когда реакционеры и ренегаты всех мастей, напуганные революцией 1905 года, выступали против русского освободительного движения, когда в литературных салонах проповедовались эстетские теории, звучала заумная речь.

Чутье большого художника-реалиста уберегло Толстого от влияния буржуазного декаданса. Он остался верен традициям классической русской литературы. Круг его чтения в детстве и юности — Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, Достоевский, Некрасов, Тургенев, Щедрин, Чехов. Шестнадцати лет Алексей Толстой прочел Горького и навсегда запомнил первое впечатление — «поэзию простора, свободы, силы и радости жизни», почувствовал, что горьковские босяки были «передовыми зачинщиками нового века».

4

Первую известность Толстому принесла в 1910 году книга «Заволжье» — сатира на вырождающееся дворянство, книга презрительная, полная тонкого и веселого юмора. Дворяне уже сошли с исторической арены. Толстой дописывает последнюю страницу их родословной. Вспомним картину предреволюционного Петрограда в романе «Сестры», начатом в 1919 году. Сразу, с первых страниц, понятно, сколь чужды были Толстому российская буржуазия, эстетские салоны, модернисты, религиозно-метафизические споры… Повесть «Ибикус» —

замечательная сатира на белогвардейщину, памфлет на мещанство, олицетворенное в образе Семена Невзорова, он же Семилапид Навзораки, он же граф Симон де Незор. Этот трактирный завсегдатай, мещанин-пигмей, уголовник возмечтал о мировом господстве, о славе Наполеона. Ему, ночующему на грязных тротуарах Константинополя, мерещится, что он открывает богатый ресторан с отдельными кабинетами, женится на миллионерше. Он — рычаг европейской политики, уже чудится ему, что он выгоняет из Европы всех русских, искореняет революционеров, «напускает террор на низшие классы», вешает за одно слово «революция», объявляет себя императором… И что же? — мечты его начинают сбываться…

«Честность, стоящая за моим писательским креслом, — заканчивает свою повесть Толстой, — останавливает разбежавшуюся руку: „Товарищ, здесь ты начинаешь врать, остановись, — поживем — увидим…“»

Писатель поставил точку.

Это было в 1924 году, за девять лет до того, как запылал подожженный германский рейхстаг и Адольф Гитлер, он же Адольф Шикльгрубер, собрался осуществить бредовую мечту, родившуюся за столиком баварской пивной, и завопил о завоевании мирового господства. Надо отдать справедливость Алексею Толстому: ненависть к мещанству толкнула его на широкое обобщение.

Старый мир органически был чужд Алексею Толстому. Тем не менее путь его в советскую литературу был не простым.

«…На „Петра Первого“, — писал он в 1933 году, — я нацеливался давно, еще с начала Февральской революции. Я видел все пятна на его камзоле, но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане… Работа над Петром, прежде всего, — вхождение в историю через современность, воспринимаемую марксистски…

Октябрьская революция как художнику дала мне все».

Это был размышляющий, умный художник, понимавший высокие цели советской литературы. Прочтите статьи, составляющие 13-й и 14-й тома Полного собрания его сочинений. Еще в 1920-х годах он ратует за литературу «монументального реализма», за «героический роман», за объединение литературных сил для осознания общих задач. В своих статьях того времени он требует от писателей знания жизни. «С чужих слов новую жизнь писать нельзя, — утверждает он. — Путь художника — быть соучастником новой жизни».

1930-е годы. Он утверждает, что художник должен стать теперь историком и мыслителем, и если прежде художник

говорил: «Я мыслю — значит, я отрицаю», то ныне он говорит: «Я мыслю — значит, я строю жизнь».

Толстой боролся за высокий художественный критерий в литературе. Произведения, написанные наскоро, кое-как, ради быстрого отклика на важные темы, приводили его в негодование. «Художник, — говорил он, — должен понимать современность, находя художественные образы». «Выдавать неискусство за искусство — все равно, что преподносить вместо живой розы цветок из крашеных стружек».

Он уважал читателя. Читатель для него был составной частью искусства, зритель, воспринимающий спектакль, — таким же творцом его, как автор и как актер. Пять минут скуки на сцене или пятьдесят страниц вязкой скуки в романе Толстой считал преступлением почти уголовным. Он призывал к простоте и величию искусства, писал, что русское искусство должно быть ясно и прозрачно, как стихи Пушкина.

5

Дорога Москва — Ярославль оказалась неважной — колдобины на каждом шагу. Стало ясно, что к началу спектакля мы опоздали. Ну, не такая беда. Будем смотреть со второго акта. Но вот уже скоро должен начаться третий, а до Ярославля еще больше часа. Очевидно, Толстому придется выйти на сцену и самому объяснить публике причину задержки.

И вдруг крики:

— Стой, стой! Вы Толстого не обогнали дорогой?

Алексей Николаевич даже опешил:

— Какого Толстого? Это я Толстой! Кто вы такие?

— Алексей Николаевич, милый, скорее, ура! Заждались! Спектакль не начинаем, ждем вас…

Цветы, поцелуи, объятия.

— Какое событие для Ярославля — спектакль и ваш приезд! Публика в театре с восьми. Мы предупредили, что начнем с опозданием…

Встреча А. Н. Толстого в Ярославле. Рядом с Толстым — Н. С. Патоличев

Машины понеслись, и вот уже въезжаем на площадь. Театр. Густая толпа. Толстой распахивает дверцу — аплодисменты, рукопожатия, фотографы. «Добро пожаловать, Алексей Николаевич!»; «Город ждет с нетерпением»; «Мы отмечаем в газете… интерес к спектаклю огромный»; «Алексей Николаевич, может быть, на минуту в гостиницу?».

— Никаких гостиниц, — заявляет Толстой. — Я взволнован приемом, очарован замечательным городом. Мы на родине русского театра. С нетерпением ожидаю спектакля, который будут оценивать земляки великого Волкова.

Он прошел через вестибюль и партер, поднялся на авансцену, произнес несколько приветственных слов. Шумные аплодисменты. Толстой сел в партер, пошел занавес. Спектакль начался в половине одиннадцатого.

После каждого действия вызывают, в антрактах Толстой, окруженный актерами, хвалит, делает отдельные указания, разъясняет, собирается вносить в текст пьесы какие-то изменения. А это, заметьте, четвертый сценический вариант «Петра Первого».

Потом ночь на берегу Волги, за городом, рассвет, пароходы, плоты на реке, радушный прием — тут партийные работники, тогдашний первый секретарь обкома Н. С. Патоличев, журналисты, актеры. Толстой рассказывает о переславском флоте

Петра, о колхозных постройках, о том, что увидел, покуда ехал сюда. Слушаю я и дивлюсь: да почему же из нас-то никто не увидел всего этого с такою предельною точностью, не может рассказать так сочно и кратко?

То он шутит — заставляет помирать со смеху, то снова говорит о серьезном, выспрашивает о старинных документах, состоянии районных библиотек, о литературных кружках, о плане областного издательства, о породах скота.

— Александр Николаевич Тихонов-Серебров — вон он сидит и видит меня во сне — мог бы заняться ярославскими литературными кружками. От вас вышли высокоодаренные люди. Я уж не говорю о Некрасове. Но абсолютно талантливый человек — Трефолев. У вас, безусловно, есть замечательные старинные документы. «Слово о полку Игореве» было обнаружено Мусиным-Пушкиным у вас. Надо организовать поиски древних списков! Надо ехать сюда — я должен сказать, что редко видел места более красивые, чем дорога на Ростов и на Ярославль. Иностранцам не снилось такое! Вы — счастливые люди!.. Ваше здоровье!..

Потом вдруг начал замышлять колхозную симфонию, которую напишут Прокофьев и Шостакович «для самодеятельных объединенных оркестров Ярославской области». Исполнить ее надо будет на берегу озера Неро, ударив в финале в колокола, «которые у вас, товарищи ярославцы, болтаются зря! Между тем звон этих колоколов описан в литературе. Он потрясал всех, кто только слышал это гениальное звучание!».

И вот уже утро.

— Вам отдохнуть надо, Алексей Николаевич!

— Это я сделаю позже. На девять часов я назначил в театре беседу о вчерашнем спектакле.

И через двадцать минут, выбритый, свежий, садится в машину. Поехал делиться с актерами литературным и театральным опытом, мыслями о государственной деятельности Петра, о его характере, о эпохе…

6

Рассказ «День Петра» написан в 1916 году. Над романом «Петр Первый» Толстой трудился до последнего вздоха. Без малого тридцать лет разделяют начало работы над темой и, может быть, самые совершенные главы романа.

Не многим известно, что все свои дореволюционные повести и рассказы Толстой переписал заново в 1920-х годах. «Хромого барина», «Чудаков» переписывал три раза.

— Брошу переделывать, тогда дело пойдет под гору, но покуда вижу ошибки, значит, еще расту, — говорил он. — Когда я не нахожу в своей старой книге, что бы можно было почиркать, мне кажется, что я остановился в развитии.

Он всегда находился в творческом состоянии, в горении, — если не писал, то рассказывал; не рассказывал — слушал, поглощенный интересом к собеседнику и к рассказу его. И всегда должен был видеть то, о чем ему говорят: увидев мысленным взором, радовался — лицо освещалось нетерпеливым любопытством и наивной улыбкой в ожидании дальнейшего.

Если рассказчик излагает свои мысли туманно, неточно, Толстой выспрашивает, уточняет, покуда не представит себе все в деталях. Бывало, с помощью наводящих вопросов восстановит весь эпизод и тут же, при всех, за столом, перескажет его в лицах да еще *с* комментариями. И все поражаются. И рассказчик сияет:

— Точно, Алексей Николаевич. Именно так все и было.

Рассказы, которые у Толстого рождались в беседе, иной раз не уступали написанным. Он излагал их неторопливо, обдумывая фразы, но зато это было рассказано «начисто» — слова лишнего нет. Другого такого рассказчика я только один раз еще слышал — Алексея Максимовича Горького…

А он как слушал Толстого! Зорко, внимательно, с удовольствием, поведет головой, улыбнется в усы:

— Удивительно интересно рассказывает.

Итак, мы еще в Ярославле, а вечером этого дня премьера другой пьесы Толстого — «Путь к победе» — в Вахтанговском театре в Москве. Чтобы попасть на спектакль, до ехать сейчас же.

— Уехать, не осмотрев Ярославля? — Толстой слышать не хочет об этом. — Где тут церковь Ильи Пророка? — спрашивает он.

Едем к Илье Пророку. Рассматриваем старинные фрески. Алексей Николаевич делает тонкие замечания, восторгается шумно. Потом просит показать ему музей краеведения.

Идем через площадь в музей. За Толстым густая толпа. Выходя из музея, он минут десять вписывает свои впечатления в книгу пожеланий и отзывов.

Это еще не все: ему бы хотелось повидать племянниц поэта Н. А. Некрасова. Едем в Карабиху — восемь километров от города. И когда Толстой говорит о Некрасове, думаешь: откуда он все это знает?

Наконец мы снова в пути. Мысль успеть на спектакль в Москву Толстой предлагает оставить. Вместо этого собирается осмотреть хорошенько Ростов, подняться на колокольню,

попробовать, как звучит самый большой колокол под названием «Баран», весом «в 400 пуд»: для нового издания «Петра» нужен точный эпитет.

Выходим из машины — толпа: «Когда выйдет последняя часть „Хождения по мукам“?»; «Приезжайте к нам выступать»; «„Петра“ еще не закончили?». Целая конференция.

— Замечательно смеются эти ребята и эти девчонки белоголовые, — говорит с удовольствием Толстой, когда мы покидаем Ростов. — Зубы крепкие, из глаз так и прыщет веселье… Понимают все с полуслова. Они еще покажут себя!..

Ночь. У машины летит задний мост. Нас заводят в военный городок, обещают к утру починить. Мы сидим зеваем, боремся с тяжелой дремотой, а Толстой беседует с летчиками, расспрашивает, как происходит воздушный бой, повторяет движения рук подполковника, «отдаст ручку от себя».

— А если я сделаю так?

— Спикируете, Алексей Николаевич.

— А как сделать, чтобы выровнять у земли?

— Разрешите набросать схему…

— Послушайте, у вас пет машины? — спрашивает вдруг Толстой, — Отсюда до Переяславского озера несколько километров. Я бы хотел посмотреть бот Петра.

— Там света нет, не увидите.

— Руками пощупаю. Кто едет со мной?

Еще совершенно темно, но озеро поблескивает, как ртуть, вбирает свет чуть побелевшего неба. «Эмка» остановилась, Толстой открывает ворота сарая, где стоит бот, и оттуда доносится его голос:

— Ни черта но видать! Жуткая темнота… но бот здоровенный… Это мореный дуб. Зажгите-ка фары… Замечательная посудина!

Рассвело. Заливаются соловьи. Алексей Николаевич называет колена соловьиного свиста: «Бульканье, клыканье, дробь, раскат, вот юлиная стукотня, а это называется лешева дудка…» Свежий, бодрый, хотя спал в последний раз двое суток назад.

…Когда мы уезжали из лагеря, высыпали гурьбой солдаты, окружили Толстого. Так он мне и вспоминается всегда на людях, перед лицом читателей его книг, замечательных книг, достойных стоять в ряду лучших творений русской литературы.

ВОЗЛЕ ТЫНЯНОВА

18 сентября 1925 года день для меня достопамятный. И вот почему.

В 1925 году, окончив школу в Тбилиси, я прибыл в Ленинград, чтобы поступить. Куда? Сразу в университет не вышло — меня зачислили кандидатом в студенты. Поэтому решено было держать на литературное отделение Института истории искусств. Для этого надо было пройти собеседование. О чем будут спрашивать, было неясно и беспокоило.

В квартире моих родных, у которых я поселился, жил Борис Михайлович Эйхенбаум. Он одобрил намерение поступить в институт, где преподавали талантливые ученые, в том числе и он сам.

Эйхенбаум сказал:

— Постарайся попасть к Юре Тынянову. Загляни в комнату, где будут происходить испытания, и ты сразу узнаешь его. Он необыкновенно похож на Пушкина. Это выдающийся ученый и очень интересный и умный человек. Можешь говорить с ним совершенно спокойно. Хочешь, я ему позвоню?

Я хотел.

В комнате института, куда меня пригласили, свободный стул был возле профессора С. Д. Балухатого. Пришлось сесть к нему. Экзаменатор, похожий на Пушкина, был занят с другим. Да, он действительно напоминал Пушкина, хотя бакенбарды в то время уже не носил: бакенбарды — это было слишком похоже и вносило элемент несерьезный. А похож был не только лицом, но и телосложением.

Освободившись, он встал и обратился ко мне:

— Простите, вы не знаете — там у дверей в коридоре нет Ираклия Луарсабовича Андроникова?

Кажется, в первый раз в жизни меня назвали по отчеству.

— Где? За дверью? Да, есть! Это — я.

Балухатый, не успевший задать мне вопроса, после легкого обмена любезностями с Тыняновым охотно меня уступил.

Тынянов спросил:

— Вы учились в Тифлисе? Вот как! Не приходилось ли вам путешествовать по Военно-Грузинской дороге?

Я с радостью сообщил, что проехал ее со школьной экскурсией всю — от Тифлиса до Владикавказа, а обратно прошел всю пешком.

— Скажите, похоже ли описан у Пушкина монастырь на Казбеке? Я еще не бывал в Грузии. Ваш рассказ очень для меня

важен.

Тут я совершенно забыл, что это экзамен, и стал рассказывать и про Казбек — мы поднимались на Девдоракский ледник, — и про ту точку выше Крестового перевала, с которой Пушкин мог видеть сразу и Арагву и Терек. И не заметил, как проговорил полчаса. Это и был экзамен. Вечером Юрий Николаевич позвонил Эйхенбауму и сообщил, что я принят.

В ту пору Тынянову шел тридцать первый год. А это был уже знаменитый ученый с огромным авторитетом. Его выдающийся труд, значение которого было ясно уже тогда, а ныне стало еще яснее, — «Проблема стихотворного языка», — этот труд был уже издан, его уже изучали, он оказывал воздействие на все стиховедческие работы, свидетельствовал о высоком уровне советской литературной науки. Личность Тынянова была окружена ореолом.

Попробую его описать.

Он был невелик ростом. Пропорционален. Изящен. Пластичен. Слушая вас, подавался слегка вперед с полуулыбкой — очаровательной и совершенно естественной, хотя в этом легком повороте головы, чуть склонясь и чуть-чуть повернув к собеседнику ухо, было что-то от галантных портретов восемнадцатого столетия. Когда же к нему обращались старшие или дамы, Юрий Николаевич становился сверхувлекательным. Говорил любезно, с улыбкой, «упадая» на ударное слово и слог, отчеканивал…

— Ираклий Луарсабович, здравствуйте! Как Витя? (Вопрос о Викторе Борисовиче Шкловском — единомышленнике и друге.) Витя здоров! Я рад.

От него исходило очарование скромности, тонкого ума, артистизма, свободы воспитанного и необыкновенно милого человека.

Рассказывал увлеченно, в стиле эпохи и даже тоньше: то в стиле Пушкина, то Грибоедова, то Кюхельбекера. Замечательно «изображал» их. Все были похожи на Юрия Николаевича и все разные. И весьма достоверные. Читая их стихи, утверждал, что они должны были читать именно так, и был убедителен.

Замечательно изображал современников — многих общих знакомых. Изображал в «резком рисунке», с сильным

преувеличением, почти гротесково, выдумывал за них речи немыслимые, но похожие на них до такой степени, что со смеху умирали все — не только те, кто знал этих изображаемых, но и те, кто никогда не видал их. Выдумывая смешные истории, доводил характерное до предела. Рассказывал: хоронили одного историка литературы, и бывший сотрудник Пушкинского Дома старичок Степан Александрович Переселенков тоже поплелся за гробом. Когда гроб опускали в могилу, он оглянулся и увидел рядом с собой профессора Спиридонова. Переселенков спросил: «Разве вы здесь?» — «А где же?» Переселенков указал на могилу: «Я думал, вы — там».

Потом спрашивал: кого похоронили вместо Спиридонова, — и утверждал, что Спиридонов что-то напутал. При этом Тынянов кривил рот, зевал, как Переселенков, одна история сменяла другую. Потом Переселенкова показывал я.

Это были портреты разные, непохожие между собой, но оригинал можно было узнать у обоих.

Когда я впервые увидел его в Институте истории искусств, осенью 1925-го, — романов Тынянова еще не было.

«Кюхля» только еще писался. Причем заказана была брошюра, а получился роман.

В декабре Борис Михайлович Эйхенбаум позвал меня и брата моего Элевтера, ныне известного физика.

— Юра написал роман «Кюхля». Великолепно, — сказал Эйхенбаум. — Хотите почитаем вслух?

Читал Борис Михайлович отлично. Каждый персонаж разговаривал своим голосом, хотя Борис Михайлович не старался «играть». Потом выяснилось, что интонации были заложены в самом тексте, фразы построены в духе времени. И автор и герои выступали в разных приближениях к стилю пушкинской эпохи, но эпоха передавалась в структуре и повествовательной речи, и разговорной. Автор был здесь — в 1925 году, но говорил так, словно присутствовал на собрании заговорщиков в квартире Рылеева, стоял на Сенатской площади. Достоверность шла не только от знания предмета, от знания обстоятельств и характеров. В значительной мере историческая достоверность определялась стилем.

Потом, когда я познакомился с Тыняновым ближе и стал бывать у него на Греческом проспекте, то поражен был тем, как он «показывал» исторических лиц. Говоря о генерале Ермолове, хмурил брови, беседовал любезно, но несколько отрывисто, «сердился» на Паскевича, «уважал» Грибоедова. Эти рассказы Тынянова в третьем лице, но в стиле того, о ком он рассказывал, были проявлением одной из его удивительнейших способностей,

Нельзя было не восхищаться, когда он у тебя на глазах сочинял целые сцены и придумывал разговоры, достоверность которых определялась соответствием характеру воображаемого им в эту минуту исторического лица. А через несколько дней мог прочесть вам страницы, напоминавшие слышанное.

Любил слушать рассказы других и весь превращался в слух, когда доходило дело до «показа» кого-нибудь. «Взрывался», хохотал весело, а кончал смеяться тихо, на выдохе и прижмуривался.

В 1930 году, еще не имея после окончания университета постоянной работы, я стал помогать Юрию Николаевичу как бы в роли секретаря. Без оплаты. Болезнь Тынянова прогрессировала. Ему трудно было ходить, зимой неделями он не покидал дома. Я получал от него поручения и отправлялся в Публичную библиотеку или в Пушкинский Дом наводить для него справки, делать выписки. Приносил — и видел, как цитаты превращаются в живую ткань истории.

— Эхе, — говорил Тынянов. — Вейденбаум пишет, что сосланный на Кавказ декабрист Искрицкий убит. А он, видите, умер в Царских колодцах в 31-м году. Ошибка: промахнулся Евгений Густавович! А вы не узнали, как звали Искрицкого?.. Демьян Александрович! Это важно, Вы поработали славно… А те декабристы, которые сражались под Баязетом, должны были знать Александра Гарсевановича Чавчавадзе, Это — тесть Грибоедова. Они могли знать и Нину. В нее был влюблен Николай Николаевич Муравьев. Делал ей предложение — отказ: одна из причин, почему Муравьев не любил Грибоедова. Прасковья Николаевна Ахвердова их мирила. Но не сошлись. Между прочим, Прасковья была дама веселая и увлекательная. Интересантка. Сводничала Александру Сергеевичу. Ее называли второй матерью Нины. Она ее воспитала. Жаль — нет портрета. Вы никогда не встречали?.. Нету? Год рождения в точности не известен, но лет за сорок. Русская. За армянином. А что удалось собрать о муже — Федоре Исаевиче? Сражался на реке Арпачай? Ираклий Луарсабович, спасибо! Простите, передайте мне вон тот экземпляр «Поручика Киже». — И надписал: «Ираклию Луарсабовичу Андроникову с арпачайскою дружбой. Юр. Тынянов».

В те месяцы он работал над небольшими статьями для «Пушкинской энциклопедии», которая шла приложением к полному собранию сочинений Пушкина в издании «Красной нивы». Работал над исследованием о «Путешествии в Арзрум». И над другим — «Пушкин и Кюхельбекер». «Смерть Вазир-Мухтара» была уже издана. Все это было написано в Ленинграде, в квартире на Греческом. Состояние здоровья не позволяло Тынянову

побывать в Грузии, проехать по Военно-Грузинской дороге. Часто расспрашивал меня о расстояниях между почтовыми станциями, о пейзажах, о нравах и о Тифлисе. Я рисовал ему планы города. Рассказывал. Слушал он проницательно, временами радостно восклицал: «Я не ошибся». В ответ рассказывал о Тифлисе 1820-х годов, о чиновниках, о ссоре Кюхельбекера с Похвисневым, об отношении Ермолова. Все оживало. Ложилось на план.

Читал стихи. Великолепно. От себя. Но как бы и за Кюхельбекера. Называл Вильгельмом Карловичем. Кюхелем, Кюхлей, Кюхельгартеном. Любил и жалел. Относился к чудачествам снисходительно, высоко чтил мыслителя, теоретика. Читал: «Горька судьба поэтов всех времен…» Скандировал, слова выговаривал отчетливо и приподнято. Артикулировал, Подчеркивал возвышенность слога. Восхищался его критическими статьями. Возвращался к Тифлису. Его беспокоило, что он там не был. И так ли окажется на самом деле.

Заговорив о Пушкине, расцветал. Всхохатывал радостно. Читал лицейские стихи. Вглядывался в собеседника. Объяснял, как читать. Пушкин любил Семенову. А она «выла». Следовательно, Пушкину нравилась «французская манера». И надо скандировать:

Погасло. Дневное. Светило.
На мо-ре сине-е. Вечерний. Пал. Туман.
Шуми. Шуми. Послушное. Ветрило…
Волнуйся подо мной. Угрюмый. Океан.

Читал чуть горловым голосом. Потом брал книжку. Читая, объяснял стихи. Увлекался.

Говоря о Грибоедове, морщил лоб. Поджимал губы. Оставаясь собой, был им. Говорил горько. Задумывался. В этом не было игры. Было проникновение.

По этой части он не был моим учителем. Я начал раньше. Но то, что сам Тынянов не чурается изображать, и даже классиков, укрепляло дух и воздействовало.

Когда со справками бывало покончено, обращался к более позднему времени. Комментировал Маяковского. Читал «Мелкую философию на глубоких местах». Говорил с уважением. Тут мысль обретала направление теоретическое. Говорил о весомости слова. О раскованности. О неологизмах. О смелости рифмы. О явлении Маяковского в поэзии как о принципиально новом явлении. Если изображал, то слегка.

Разговор вязался легко. Я восхищался и хохотал. Задавал вопросы. Невозможно было уйти. Часто просиживал до ночи.

Почти не бывало случая, чтобы Юрий Николаевич не вспомнил бы Борю и Витю — Б. М. Эйхенбаума и В. Б. Шкловского. Говорил любовно и уважительно, ссылался на их работы как на истины, продолжал их мысль, оперируя иными примерами.

Часто речь заходила о музыке. Жена Юрия Николаевича Елена Александровна была музыкантшей, избрала виолончель, но еще в молодости переиграла руку. И обратилась к музыковедению. В доме бывали музыканты. И Юрий Николаевич был в курсе всех дел, знал, что играют в концертах, и говорил о музыке тонко, со знанием дела, сопоставлял с поэзией, с ораторской речью. «Лист — краснобай, — любил говаривать он, — оратор. У Листа много бомбаста. А Брукнер — католический проповедник, из сельской церкви, где никто не торопится и можно говорить долго».

Редко, но все же иногда выезжал в концерты. И впечатления эти служили материалом на многие дни. Он многое извлекал. И слышал музыку так же непохоже на других и так же талантливо, как и видел. Рассматривая листы гравюр, комментировал и сближал явления разных рядов. Помню, я для него заказывал фотографии с листов «Панорамы Невского проспекта» Садовникова. А он, рассматривая картинки, комментировал их от лица изображенных на них щеголей, модниц, гвардейских офицеров (называя их «гвардионцами»), рассматривал, кто сидит в каретах, и превращал немую картинку в рассказ, «озвучивал» время. Потом, году в тридцать третьем, я услыхал в его чтении «Малолетного Витушишникова» — описание поездки императора Николая Первого по Невскому — и вспомнил тот первый рассказ, который возникал при разглядывании «Панорамы». В этой повести подробности «Панорамы» увидены глазами царя. Николай едет в санях. И про себя отмечает:

> «Прошедшие два офицера женируются и не довольно ловки.
>
> Фрунт, поклоны. Вольно, вольно, господа!
>
> Ах, какая! — в рюмочку. И должно быть, розовая… Ого!
>
> Превосходный мороз! Мой климат хорош. Движение на Невском проспекте далеко, далеко зашло… В Берлине Линден — шире? Нет, не шире. Фридрих — решительный дурак, жаль его.
>
> Поклоны — чья лошадь? Жадимировского?
>
> Вывески стали писать слишком свободно. Что это значит: „Ле дерние кри де Пари. Мод“. Глупо! Сказать.

У Гостиного двора неприличное оживление, и даже забываются. Опомнились, наконец. А этот так и не кланяется. Статский и мерзавец. Кто?.. Поклоны, поклоны; вольно, господа…

Нужно быть строже с этими… с мальчишками. Что такое мальчишки? Мальчишки из лавок не должны бегать, но ходить шагом.

Поклоны, фрунт.

А эта… вон там… формы! Вольно, вольно, малютка.

Только бы всех этих господ прибрать к рукам. Вы мне ответите, господа! Никому, никому доверять нельзя. Как Фридрих — дурак — доверился, и ауфвидерзен! Стоп».

Это едва ли не самая тонкая пародия на Николая Первого — разоблачение хода мыслей и стиля, пародия на канцелярские обороты речи, на механическое пристрастие к порядку, неподвижную систему империи!

«Малолетного Витушишникова» Юрий Николаевич читал у нас дома, в Тбилиси. Но сперва скажу о событиях, бывших до этого.

Зимою 1930/31 года из Грузии в Ленинград приехали Тициан Табидзе и Паоло Яшвили. Я и брат мой пришли к ним в гостиницу «Европейскую». А в той же гостинице остановился Борис Леонидович Пастернак с Зинаидой Николаевной, они поженились недавно. Тициан позвонил им. Пастернаки пришли. В разговоре упомянули Юрия Николаевича Тынянова. Табидзе и Яшвили знакомы с ним не были. Пастернак знал отдаленно. Я с гордостью сообщил Пастернаку, что Тынянов читал мне его — Пастернака — стихи «Сестра моя жизнь». И как восторгался ими. Все захотели видеть Тынянова. Тициан поручил мне ему позвонить и уговорить приехать в гостиницу. За поручение я взялся, но в успехе уверен не был. Юрий Николаевич был очень чувствителен к тонкостям обращения. И посредничество мое мог презреть. Но не выполнить просьбу — и чью! Пастернака, Яшвили, Табидзе! Разве я мог! Волнуясь и запинаясь, я позвонил. И вдруг Юрий Николаевич заговорил с радостью, попросил к телефону Бориса Леонидовича, потом Тициана. И согласился. И вскоре пришел — жил он в это время уже на Плехановской, за Казанским собором. Неподалеку. Был увлекателен, оживлен и открыт беспредельно. Сложный ход пастернаковских мыслей угадывал с лету, великолепно «монтировался» с ним, был очарован Паоло и Тицианом, слушал стихи, произносил лестные приговоры. Пастернак, читая, гудел: «Недвижный Днепр, ночной

Подол». Потом прочел «Смерть поэта»…

Тынянов долго потом вспоминал эту встречу.

Осень 1933 года я проводил у отца, в Тбилиси. Перед Первым съездом писателей большая бригада — Тынянов, Тихонов, Пастернак, Форш, Павленко и Гольцев — должна была побывать в Грузии, чтобы наладить творческие и деловые контакты с грузинской литературой. Тынянов приехал один, раньше всех. По Военно-Грузинской дороге. Этот его приезд, несомненно, принадлежал к самым светлым и радостным дням его жизни. К Тициану Табидзе и Паоло Яшвили присоединились и стали его друзьями: Нина Табидзе, Гогла и Пепико Леонидзе, Серго Клдиашвили, Наташа Вачнадзе и Коля Шенгелая, Валериан Гаприндашвили и Леля Канчели… Почти каждый вечер в честь Юрия Николаевича собирались то у того, то у другого. Редкое единодушие объединяло всех, ощущение общности творческих задач, чувство истинной дружбы этих замечательных людей и дружбы великих культур, которые они представляли, жадное желание как можно больше сообщить Юрию Николаевичу, рассказать ему о Грузии, о ее поэзии, раскрыть, объяснить, увлечь… Уже тогда становилось ясным, что эта дружба продолжится в письмах и в больших литературных делах. Так и стало. Из этой поездки родился том «Библиотеки поэта» — серии поэтических книг, которой Тынянов отдал столько сил, столько времени, — книга «Грузинские романтики».

Он жил у нас, в квартире моего отца на улице Дзнеладзе, дом 7. И покуда Юрий Николаевич находился в Грузии, я с ним почти не расставался. Провожал его в Архив, где он оживленно перелистывал еще не разобранные, никем не читанные прошения Кюхельбекера, резолюции генерала Ермолова. Был горд находками. Выписывал пространные цитаты, пояснял документы окружающим его архивным работникам. Меня просто поразила тогда точность, с какой он угадывал, где могли оказаться интересные для него бумаги. Приносят, развязывают, смотрят — прав! В Музее Грузии для него развязали почти недоступную в то время для изучения картотеку кавказоведа Вейденбаума. И тут нашел для себя важное. И всех, кто его окружал, покорял деликатностью, мягкостью, скромностью.

Вскоре после приезда побывал возле могилы Грибоедова на Мтацминда — на горе Святого Давида, которую Грибоедов называл самою пиитическою принадлежностию Тифлиса. Стоял возле грота. Был молчалив. С волнением перечитывал такую знакомую ему надпись, составленную вдовой — Ниной Александровной Чавчавадзе: «Ум и дела твои бессмертны в памяти русской. Но для чего пережила тебя любовь моя».

«Незабвенному — его Нина». Когда отошли — сказал: «Молодец! Замуж второй раз не вышла, осталась ему верна. А Наталья переменила фамилию Пушкина — на Ланская. Испытания не выдержала». Впрочем, оправдывал: «Пушкин наказал ей носить траур по нем два года, а потом идти за другого. Она вдовствовала семь… Одна. Дети — Машка, Сашка… младшие: Григорий и Наталья… Ей было трудно». Интересовался отцом Нины Александровны — замечательным грузинским поэтом и генералом русской службы Александром Гарсевановичем Чавчавадзе: «Нужно перевести его стихи… И Николоза Бараташвили. И Орбелиани Григола. По всему видно, что поэты европейского класса. Тициан Юстинович Табидзе читал мне подстрочник…»

Смотрел на Тифлис сверху, с горы. Своими глазами. И грибоедовскими. «А что! Место выбрано здорово. Рассчитано на века… Пушкин тоже поднимался к нему сюда — к этому гроту. Об этом в „Русской старине“ пишет Потоцкий».

Осматривал старый город. Заходили в погребки. Стояли выше Цицановского подъема. Потом спустились в Чугуретский овраг. Застроенный в ту пору халупами на разных уровнях, он был великолепен своей живописностью. И много раз потом, в Ленинграде, Тынянов вспоминал Чугурети и гордился им как открытием.

Ходили в серную баню, чтобы соотнести впечатление с той страницей «Путешествия в Арзрум», на которой безносый Гассан моет Пушкина.

Потом большой компанией ездили в Цинандали — Тынянов совершил путешествие по следам Грибоедова и по страницам своих романов, запоминая подробности для следующего издания книги.

Все более и более восхищался я этим необыкновенным человеком, беспредельно скромным, гордым, независимым, благородным, чуждым искательства, героически преданным литературе.

В начале 1935 года я переехал из Ленинграда в Москву. Но в Ленинград приезжал часто. И каждый раз приходил к Юрию Николаевичу. Сидели в столовой. Разговор начинался с того поэта, том стихотворений которого готовился в «Библиотеке поэта». Каждая книжка проходила через руки Тынянова. Один раз это был разговор о Случевском, другой раз о Фете. О Гнедиче. Аполлоне Григорьеве. Или, Андрее Белом. С хохотом читал сатирические стихи Шумахера. Рассказывал о дружбе его с Модестом Петровичем Мусоргским и Иваном Федоровичем Горбуновым, знаменитым рассказчиком. Читал трагедию

Кюхельбекера «Прокопий Ляпунов». Вздыхал: «Какая пьеса прошла мимо театра». Однажды прочел мне статью про утаенную любовь Пушкина — Екатерину Андреевну Карамзину. Это была статья Тынянова-романиста. Работая над романом о Пушкине, он должен был решить для себя этот вопрос.

А вслед за персонажами русской истории возникали разговоры о друзьях, впечатлениях, темах. И опять — о догадках, гипотезах. Его навещали Шварцы — Евгений Львович с женой Екатериной Ивановной, Эйхенбаумы, Каверины, Оксман, Коля Степанов. Тынянов блистал! Счастье было разговаривать с ним, учиться у него, слышать его речь, его смех, чтение стихов, рассказы о тех, кого он не видел и видеть не мог, но прозревал сквозь времена с такой очевидностью, что казалось, живые и давно ушедшие существуют в его сознании и памяти на равных правах.

Долго спустя после войны и смерти Тынянова, готовя телевизионную передачу о Центральном государственном архиве литературы и искусства, я извлек из архива Виктора Борисовича Шкловского письмо Юрия Николаевича, 1930 года.

«Дорогой Витя, недавно я слышал на улице, как одна маленькая девчонка говорила другой: „Я люблю болеть в конце четверти, когда уже по всем вызвана“. Нам с тобой болеть пока еще рано — мы еще не по всем вызваны. Жаль Маяковского. Он был человеком одного возраста. Он устал в 36 лет быть 20-летним».

Тонкое понимание характеров и обстоятельств вело Тынянова к пониманию поэтов, судеб, литератур, времен. Романы его не стареют и, думаю, не постареют, даже если найдутся новые факты, о которых Тынянов не знал. Дело тут не в репертуаре фактов, а в постижении исторической роли героев. И прежде всего Пушкина, Грибоедова, Кюхельбекера. Тынянов писал не просто биографические романы, а средствами поэтического слова выяснял судьбы культуры, показывал, какою ценою куплено их бессмертие. И во всех трех романах рядом с великими героями русской литературы, соединяя эпохи, стоит сам Тынянов — огромный, еще до конца не оцененный мыслитель, теоретик, историк, художник и человек.

«КУДМАТАЯ БОКРА»

В 1925 году, семнадцати лет, я поступил на историко-филологический факультет Ленинградского университета, и тут же выяснилось, что музыка притягивает меня еще больше. И первую половину дня я занимался в университете, с четырех часов — в Институте истории искусств, вечером бегал в театры и на концерты, а занимался ночами, читал, а кроме того, писал библиотечные карточки но копейке за штуку, чтобы оплачивать дешевые билеты. В перерывах между лекциями в знаменитом университетском коридоре я в узком кругу однокурсников возбужденно делился впечатлениями и «показывал» профессоров, которых только что слушал, изображал дирижеров, знакомых и, тихонько, знаменитых певцов. Если зрителей становилось много — умолкал. Стеснялся. Профессоров старался слушать таких, которые отличались красноречием, читали свой курс увлекательно, а иные, как академик Тарле, полностью покоряли аудиторию.

Однажды мой приятель и однокурсник Дима Обломиевский спросил:

— Ты в семинаре профессора Щербы не был? Это — выдающийся лингвист, ведет очень интересные занятия на тему «Лингвистическое толкование стихотворений Пушкина».

Я сказал:

— Это для нас не обязательно…

— Не обязательно, но очень интересно. Приходи. Это в фонетическом кабинете. В среду, с девяти до часа.

Я пришел одновременно с Обломиевским. Сели за длинный стол. Через минуту появился профессор Лев Владимирович Щерба — позже он стал академиком, — высокий, статный, немолодой, с редкой просвечивающей бородкой и жидкими усиками, в пенсне, на которое поминутно спадала прядь волос, отменно воспитанный, поздоровался с нами, как с серьезными людьми, сел супротив нас за стол и ломающимся, каким-то юношеским голосом сказал:

— Ну вот. На чем мы там остановились в прошлый раз? (Он говорил что-то вроде «прёшлый», в произношении его было что-то от французского акцента.) Мы разбирали первую строчку этого… «Медного всадника» Пушкина… «На берегу пустынных вольн стоял он, дум великих польн…» Но пока мы еще не выяснили, кто это стоит, полный великих дум?

— Петр, — несмело предложил Обломиевский.

— Тут не сказано…

Я сказал:

— Дальше сказано.

— Нет, не сказано. Сказано просто: «И думал он». Опять «он»… «И вдаль глядел» и «думал он».

Обломиевский сказал:

— Может быть, «он»— это медный всадник.

— Нет, — возразил Щерба. — Медного всадника тогда еще не было. Кроме того, он не стоит, а скачет… И там не он, а они: всадник и конь. Я не могу сказать, кто это — Он, если мы не учтем модальности суждения, обусловленного различием между логическим определением и образным выражением — поэтическим тропом, передающим не полную, а только вероятную связь между понятиями. Если обратимся к трудам Александра Афанасьевича, мы найдем там примеры сходных несоответствий…

Мы не знали, что такое модальность, впервые слышали про Александра Афанасьевича, потому что не знали, что так звали знаменитого ученого — Потебню.

В час дня Щерба встал, поклонился, спросил, придем ли мы в следующую среду. Мы сказали, что будем. В среду пришел я один — Обломиевского не было. Тут понял я, почему он так настойчиво уговаривал меня посетить семинар Щербы.

Щерба пришел, поздоровался, сел за стол, ничего про Обломиевского не спросил.

— Ну вот. На чем мы там остановились в прошлый раз? На первой строчке «Медного всадника»: «На берегу пустынных вольн…» Я не знаю, что такое пустынные волны? Может быть, вы попробуете объяснить это…

— Пустынные, — сказал я, — это в смысле пустые, подобные пустыне, где ничего нет…

— Это не так! В пустыне есть песок, дюны, в пустыне пальмы растут, качается караван верблюдов, кто-то ловит копье на скаку, как сказано у этого… Лермонтова. В пустыне — есть артезианские колодцы, есть львы, в пустыне добывают нефть — здесь мы снова встречаемся с особенностями эмфатической речи, с отличием образных поэтических выражений от точных значений слова. И хотя мы-то с вами хорошо знаем, что в пустыне много чего есть, мы воспринимаем слово «пустынный» в его переносном значении. Пустынный — где ничего нет. Это иносказание. Так же, как «полный великих дум». Думы — не наполняют. Наполнить можно сосуд, можно наполнить корзину, вагон, наполнить ванну, наполнить карманы. Наполнить думами человека — я не знаю, насколько это точно. Впрочем, есть выражение: хлопот полон рот. В сущности, только одно слово — на берегу — соответствует

здесь своему самостоятельному значению… Хотя можно было бы употребить и другую форму: на береге… По аналогии с «на дереве», «на столе», а не «на столу», и не «на дереву».

Вообще у Щербы среди студентов была репутация чудака, и я не имел представления в ту пору, что занимаюсь с великим ученым, одним из основоположников современной структурной лингвистики, создававшим в ту пору учение о «грамматической связанности», или «грамматической отмеченности», о смыслах, которые мы улавливаем по конструкции фразы даже в тех случаях, когда подставляем слова, лишенные смысла. Так, при мне он придумал и велел мне написать на доске фразу «Кудматая бокра штеко булданула тукасетенького бокреночка»— абсолютно понятную русскую фразу, несмотря на то что этих слов нет ни в русском и ни в каком другом языке. Потом «бокру» заменила «глокая куздра», но при мне была бокра!.. Первое время я томился, уговаривал однокурсников пойти хоть раз побывать на этих занятиях, но простаков вроде меня не находилось. А я мало-помалу так увлекся этими занятиями, что жил не от воскресенья до воскресенья, а от среды до среды и посещал семинар в продолжение целых трех лет до окончания университета. Я не могу сказать, что никто, кроме меня, никогда не навещал в эти часы фонетический кабинет, — это было бы неправдой, — но в основном на этих занятиях на одного профессора приходился один студент. И этим студентом был я. За три года мы прошли восемнадцать строк вступления к «Медному всаднику», но «по-настоящему» прошли только восемь. Да и то в них оставались не до конца выясненные вопросы.

По мшистым топким берегам
Чернели избы здесь и там,—

произносил Щерба, глядя в окно.

— Возможно, — говорил он задумчиво, — что это немецкое «хир унд хер», возможно, французское «парси-парла». Я не знаю, насколько это парси, но относительно парла у меня имеются некоторые соображения…

Или вот еще: «Бедный челн по ней стремился одиноко». Почему челн бедный? Я не знаю… Что он? — небогатый? Нет! Или, может быть, вызывает состраданье? Потерял родителей? Скудный, убогий, незначительный? Нет… Я думаю, слово бедный употреблено здесь в значении неприглядный, невзрачный… Послушайте! — спросил он меня. — Почему бы вам не взять для диплома слово бедный у Пушкина. Взял же Виктор Владимирович Виноградов слово ахинея, а получилась отличная диссертация.

— В поэтическом тексте, — продолжал он в другой раз, — слово при произнесении вслух обретает экспрессию и множество новых смысловых оттенков… Попробуем вначале взять какую-нибудь короткую синтагму — для удобства из трех или четырех слов — и попробуем сказать ее на разные лады. Вот напишите на доске какое-нибудь слово, скажем, платок. Какой? Носовой? Хорошо. Носовой. Пусть этот платок будет еще и красным. Лучше в одну строчку. Пишите Красный носовой платок. «Какой это у вас платок?»— возникает интонация вопроса. «У меня красный носовой платок»— интонация ответа. «А я думал, что у вас красный носовой платок». «Нет, у него, оказывается, красный носовой платок». Новые интонационные варианты откроются, если мы выделим красный. «У вас красный носовой платок? А я-то думал, что это красный носовой платок». «Зря думали, что это красный носовой платок»… Если же мы выделим платок, то тут снова увидим изменение значений в синтагме в целом. «Что вы надели на голову вместо шляпы?»— «Красный носовой платок». — «Так кто же надевает на голову красный носовой платок?»— «А я хочу и надеваю красный носовой платок»… Если же мы хотим сохранить равенство всех членов синтагмы, то произнесем с понижением к концу строки: «Это красный носовой платок». А теперь снова обратимся к Пушкину и точно так же скажем без экспрессии, как сообщение: «На берегу пустынных вольн (тут можно сделать небольшое повышение) стоял он, дум великих польн, и вдаль глядел…» Читать следует спокойно, не выделяя отдельные слова, исходя из предположения, что Пушкин расставил слова так, что интонация предопределена… Ну, я думаю, на сегодня хватит…

После каждого занятия, положив перед собой лист бумаги и собираясь что-нибудь написать, я все дольше задумывался над тем, какое слово мне написать, вспоминал заявления Щербы: «Я не знаю, как это сказать» и «Я не знаю, что это значит…» Да так задумался, что, еще не научившись писать, я полностью разучился писать. Но когда входил в университетский коридор, влюбленно изображал Щербу. Конфузливо смеялся Обломиевский, и люди смеялись, и сам я смеялся, но благодарную память о занятиях со Щербой пронес через всю жизнь. Это был настоящий ученый. Он не готовое излагал — он вслух мыслил. Теперь-то я понимаю, сколько он дал мне, что это он приучил меня к бережному обращению со словом.

ВЕДУ РАССКАЗ О МАРШАКЕ

Писателям моего поколения, да и не только моего, а и старших поколений, и младших, вообще тем, кто лично знал Самуила Яковлевича Маршака, очень повезло в жизни. Потому что читатели имеют представление о нем как о замечательном детском поэте, как об удивительном переводчике, эпиграмматисте, плакатисте; как о прозаике, драматурге, теоретике и критике детской литературы; как о замечательном, непревзойденном редакторе, — но только те, кто знал Маршака лично, знали Маршака-собеседника, а эта грань его таланта была, быть может, одной из самых сверкающих, потому что такого собеседника, как Маршак, не было, нет и не будет. Не потому, что другие не могут поговорить, а потому, что это не будет разговором с Маршаком. Почти за 40 лет нашего знакомства он не сказал ни одной проходной фразы, так, ни о чем; он всегда говорил о литературе, о деле. Этот разговор о поэзии начинался, когда вы вешали в передней пальто, и кончался далеко за полночь. И не потому, что у Маршака было много свободного времени, а потому, что он торопился внушить вам свои лысли и превратить вас в своего последователя, своего ученика.

Как только вы входили в его комнату, он начинал читать вам свои новые стихи. Прочитав, сейчас же передавал их вам, чтобы вы прочли их вслух, потом снова читал сам. Потом требовал, чтобы вы сказали свое нелицеприятное мнение. Спрашивал:

— Какие строчки больше тебе нравятся, первые или последние?

Если вы называли первые — он, вспыхнув, говорил:

— Почему первые?

Никогда нельзя было сказать, какие лучше или хуже, потому что он обижался за те строчки, которые вы обошли. Да, это было удивительно. Он обижался на эти замечания как-то мгновенно, но вообще жаждал поощрения и критики.

читал свои стихи всем: читал молочнице, читал телефонисту, который приходил чинить его телефон, потому что так много говорил по телефону, что тот все время портился. Читал курьеру, который принес ему рукопись из издательства, читал детям во дворе, читал шоферу, читал поэтам, критикам и прозаикам по телефону. Он всем читал, и все замечания, даже если обижался, учитывал. Иногда, по-моему, даже в ущерб делу. Так, например, у него в книжке про цирк были замечательные строчки:

По проволоке дама

Идет, как телеграмма…

Маяковский хвалил эти строки, а он вдруг выбросил. Я спрашиваю:

— Зачем же ты выбросил такие замечательные строчки?

Он сказал:

— В советском обществе никаких дам нет, и нечего детям морочить голову.

Он был человек удивительный! Окончив чтение новых стихов, он начинал читать свои старые, потом замечательные переводы английских народных баллад, стихи Бернса, потом других поэтов, потом Пушкина. Читал глухим сиплым голосом, спокойно и просто, и обнажались тонкости, которых вы не читали и не слыхали, даже если знали стихотворение наизусть. Потом начинался разговор о литературе. Это было бесподобно прекрасно, потому что он разбирал вещи не вообще, а раскрывал нам смысл каждой строки, каждого поэтического слова. Все поэты, да и вообще все, кто бывал у него, могут подтвердить, что общение с Маршаком было для них целой поэтической академией. И это было поразительно: он вбивал вам в голову одни и те же примеры по многу раз. Не потому, что он забывал, кому что рассказывал; он помнил, но говорил:

— Я тебе много раз уже объяснял, что от того, как расставлены слова во фразе, зависит весь смысл. Ведь все зависит от того, как они поставлены. Какая прекрасная фраза «кровь с молоком» и какая отвратительная — «молоко с кровью». Ведь правда же?!

В редакции детской литературы Ленинградского отделения Госиздата. Слева направо: Н. М. Олейников, В. В. Лебедев, З. М. Лилина, С. Я. Маршак, Е. Л. Шварц, Б. С. Житков. Конец 20-х годов.

Он обожал Пушкина, он считал его эталоном чистоты, точности, красоты речи и говорил, что у Пушкина нет ни одного лишнего слова, даже эпитет у него не просто раскрывает соседнее слово, а несет смысловую нагрузку. Говорил:

— Возьми строчку «духовной жаждою томим», отними «духовной»— получается: жаждою томим, то есть пить хочется, — совсем другое. А какие там дальше идут замечательные слова! «И шестикрылый серафим на перепутье мне явился». Шестикрылый! Слово какое! Строчку загораживает! Дорогу загораживает! Образует перепутье, веришь, что за этими крылами много дорог, что поэту надлежит выбрать какую-то одну, прямую. Замечательно! Ты знаешь, у Пушкина две строки, а послушай, как сказано:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут…

«Плещут»—слово какое незатасканное, сколько лет прошло, никак не удается затаскать, потому что сказано очень точно. «Блещут» — «плещут»— каждому слову в верхней строке отвечает

слово в нижней, и какой молодец Пушкин, что у него небо сверху, а море снизу, а не наоборот! Мы ведь очень много врем, уверяем себя, что мы Пушкина очень хорошо знаем, — все вранье! Выучили хрестоматийный пятачок наизусть и гордимся… Ты, например, знаешь Пушкина стихотворение «К вельможе»? Наизусть? Не знаешь. Очень стыдно. А я знаю.

С этим стихотворением связана одна замечательная история. Однажды я пришел к нему. Это было в сентябре сорок первого года. Он написал несколько строк — подпись к карикатуре Кукрыниксов, послал в «Правду», освободился и тут же стал меня вызванивать. Я к нему пришел. Было, наверное, половина одиннадцатого. Он жил около Курского вокзала. Через некоторое время объявили воздушную тревогу, и самолеты противника пошли пикировать на Курский вокзал, и что тут стало делаться на небе и на земле, вообразить невозможно. А он никуда не пошел, остался сидеть в своих низких кожаных креслах и тихонько читал стихи:

От северных оков освобождая мир,
Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир,
Лишь только первая позеленеет липа,
К тебе, приветливый потомок Аристиппа,
К тебе являюся я; увижу сей дворец,
Где циркуль зодчего, палитра и резец
Ученой прихоти твоей повиновались
И вдохновенные в волшебстве состязались…

Что ты все в окно смотришь, ты музыку Пушкина слушай, а не этот грохот чудовищный!..

Нет, это был поразительный человек. 50 лет он переводил стихи Уильяма Блейка и умер в убеждении, что не довел перевод до кондиции. Он был нетерпелив, а работал терпеливо, долго. Не дай бог было прийти к нему в тот час, когда он назначил! Надо было прийти гораздо раньше, за час надо было прийти, потому что он не мог ждать. Когда он был уже и болен, и стар, и дряхл, я как-то обещал прийти к нему в семь часов вечера. Он начал звонить уже в четыре:

— Ты еще не вышел?

— Нет, не вышел.

— А как ты доберешься, ты не опоздай!

Я говорю:

— Не опоздаю.

— А как ты поедешь?

— Ну, возьму такси и поеду.

— А вдруг не достанешь?

— Ну, возьму «левую» машину.

— А вдруг и левой не будет?

— Пешком пойду.

— Ну, и опоздаешь. Ты гляди, мне ведь теперь, как прежде, уже невозможно долго сидеть, после трех-четырех ночи мне трудно.

А я собирался уйти не позже часа, и то на часы поглядывал.

Он замечательно разъяснял структуру стиха. То, как стихотворение сделано. Раздражался на символистов, говорил:

— Придумали, что стихотворение «Обвал» инструментовано особенным образом, так это же всякому дураку видно, что инструментовано, а вот почему Пушкин взял разностопные строчки, этого никто не говорил еще. А я тебе объясню. Ведь это стихотворение о горах. Когда человек кричит, он кричит дольше, а эхо возвращает ему часть того, что он крикнул. И поэтому, как только идет разностопная строка, сразу ощущение горного пейзажа. Какие стихи благородные:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы —

и короткая строчка:

И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы —

и опять короткая:

Вершины гор.
Оттоль сорвался раз обвал
И с тяжким грохотом упал
И всю теснину между скал —

и опять короткая:

Загородил
И Терека могущий вал
Остановил.

Какое слово: «могущий»! Оно торжественно. Это не то что могучий, это что-то другое. Пушкин необычайно чувствовал оттенки слова. Вот и у Бернса тоже. Это горный поэт, он тоже любит этот размер. Об этом никто не подумал. Много ряженых в литературе, представляются, что они поэты. Есть поэты, сделанные из какого-то «бородавчатого мяса». Знаешь, тебе надо что-нибудь написать.

Я говорю:

— Я тебе только что книжку подарил.

— Да, я ее просто еще не видел. Ты знаешь что, мы ведь с тобой давно знакомы, видимся уже лет пятнадцать, пожалуй. Тебе обязательно надо попробовать писать, я думаю, у тебя получится.

Как он запомнил меня с молодости, так до старости считал, что я не пишу. А я ему все, что выходило, дарил. Он говорил:

— Разве? Да, один какой-то рассказ я читал. Знаешь что, все-таки в живом исполнении это как-то лучше. Я, правда, не помню, о чем рассказ, но это мы еще поговорим с тобой, а ты почитай сейчас вот это стихотворение.

И я читал.

Я помню Маршака с тех пор, когда начинал работать в литературе после университета, когда был секретарем детского отдела в ленинградском Госиздате. Я прошел всю его редакторскую маршаковскую школу, когда в половине пятого утра он звонил по телефону и требовал:

— Вы спите? Вы знаете, такой странный человек автор, над рукописью которого мы сейчас работаем. Написал очень интересную вещь. Отдал сегодня почитать Александре Иосифовне, И забыл взять. Я его пригласил к себе домой работать, он сидит у меня с девяти часов, я освободился десять минут назад, оказывается, он рукопись забыл. Если можно, поезжайте, пожалуйста, в издательство, найдите коменданта, откройте дверь, достаньте ключ от стола. Откройте ящик Александры Иосифовны и привезите рукопись ко мне.

Я говорю:

— Самуил Яковлевич, а нельзя утром…

— Как вам не стыдно! Вы молодой человек. Только начинаете работать в литературе, и у вас нет времени, вы спать хотите, а мы не хотим? Я, знаете, так замучен, что вчера заснул с колбасой во рту, и тем не менее я работаю. Пожалуйста, выполните это, если вы по-настоящему любите литературу.

Я мчусь к Дому книги, бужу коменданта. Открывают дверь, составляют акт. Привожу рукопись.

— Спасибо, Геркулесушка, спасибо, голубчик! И он, такой

молодец, пока вы ездили, придумал совсем другую главу, и гораздо лучше!..

Я начинал работать в «Чиже» и «Еже» — в журналах, которые были созданы по инициативе Маршака. Но к тому времени, когда я поступил в издательство, Маршак руководил не «Ежом» и не «Чижом», а был уже, так сказать, ментором всей ленинградской детской литературы. Когда он приезжал в редакцию — все расступалось. «Маршак приехал!»— все торопились к нему с рукописями, с рисунками, с вопросами. Он был как бы главный редактор.

А в «Еже» и в «Чиже» было очень славно. Он туда только иногда заходил. Как-то не совсем довольно посматривал, как его продолжатели и ученики Евгений Шварц, Николай Заболоцкий, Николай Олейников ведут это дело. Говорил, что журнал теряет своеобразие. На самом деле журнал был великолепный. Мне казалось, что происходит какая-то ошибка, что я получаю зарплату вместо того, чтобы платить за то, что я работаю в «Еже» и «Чиже». Это было одно удовольствие.

В 12 часов являлись все члены редколлегии, садились вокруг стола, который занимал почти всю комнату, и уславливались, на какую тему будут писать. Каждый, закрывая рукой, писал свое, хохотал, писал, потом бросал это направо. Слева получал лист, хохотал еще громче, прибавлял свое, бросал направо, слева получал лист… Когда все листы обходили стол, читали все варианты, умирали со смеху, выбирали лучший вариант, и все начинали его обрабатывать. Придут художники, оставят картинки — и остаются. Придут поэты, оставят стихи — и тоже остаются. Вот уже окончен рабочий день, в коридорах темнота, а у нас свет, хохот и словно праздник. Журнал выходил всегда вовремя и был интересный. На него кидались и дети и взрослые. Я недавно смотрел перечень слов, которые непонятны пионеру: «Городской голова». И один мальчик нарисовал город, на котором лежит голова. «Фараон с селедкой». На рисунке — стоит Радамес из «Аиды», держит рыбу…

И вдруг меня повысили в должности, и я сделался несчастным человеком. Меня перевели в детский отдел, там я уже занимался технической работой и писал протоколы. Я и сейчас не могу протоколы вести, а тогда даже не все понимал, о чем говорят. А заседали до конца дня, все курили и все кричали: «Запишите в протокол точно!» А я стенографией не владею, писал двумя руками. Правой записывал, о чем говорили сорок минут назад, а левой выкорючивал то, о чем говорят сейчас, чтобы потом, по крайней мере, помнить порядок, кто за кем выступал. А

мой начальник, заведующий отделом, все время присматривался к моим протоколам и говорил:

— Товарищ Андроников, вы успеваете фиксировать?

И один раз дошло до того, что я отстал на час пятьдесят три минуты. Спасения уже не было. Я совершенно забыл, кто говорил и о чем, и всем было видно, что я не поспеваю. И начальник негромко сказал мне:

— Товарищ Андроников, нам, вероятно, придется расстаться с вами.

Я обомлел. Стал мечтать, чтобы произошел пожар; ну, не такой, чтобы что-нибудь сгорело, но чтобы стали звонить, приехали бы пожарные, налили воды, я бы сказал, что мой протокол размок и я не могу его представить. Или чтобы кому-нибудь стало дурно, чтобы стал помирать, но не то чтобы умер, а чтоб открыли окно, стали бы его расстегивать, побежали бы вызывать «скорую помощь», а я тем временем расспросил бы ораторов, о чем они говорили, и попросил бы, хотя б в двух словах, изложить тезисы их выступлений, с тем чтобы потом, дома, что-нибудь склеить. Нет, не было никакого спасения. И начальник пробормотал:

— Товарищ Андроников, вы представляете мне неудовлетворительные протоколы. Сегодня вы не записали то, что говорил Самуил Яковлевич, такие важные, принципиальные вещи.

Маршак всполошился:

— Неужели не записал?

Я понял, что пропал. Спасения не было. И спасение пришло. Оно пришло в голосе Алексея Николаевича Толстого, который громко говорил за дверью:

— Подождите меня здесь одну минуту, я сейчас вернусь. Я только поговорю с этим, с Маршаком, Куда вы пойдете, при чем здесь Иван Уксусов? В его рассказе коза закричала нечеловеческим голосом. Ну, идите куда хотите. Я лично не буду бегать по коридорам и искать вас. Успеете меня здесь застать — приходите, а нет — так прощайте.

Отворил дверь, вошел в комнату, высокий, дородный; румяный с мороза, в высокой куньей шапке, в распахнутой шубе, снял очки, протер, помассировал ладошкой физиономию, надел очки и сказал:

— Маршаак, милый мой, у вас здесь, как в приказной избе, кисло, что вы преете, как бояре в Думе. Слушай, Самуил, заканчивай говорение и пойми меня хорошо. Я был в расчетном столе, где сидит эта бабелина, высокого роста, бледная, тощая, сладострастная, интересная, при виде которой кавалеристы начинают обеими руками рубить лозу. Слушай, кончай это дело,

пойди скажи ей, я специально приехал сегодня за деньгами из Детского Села. У меня утро пропадает для работы.

Маршак сказал:

— Алексей Николаевич. У нас здесь идет очень важное принципиальное заседание. Мы решаем перспективы развития детской литературы. Ты нам мешаешь. По-моему, ты дверью ошибся. Тут не пробирная палатка.

Они поговорили, поспорили, потом вдруг Толстой увидел меня, говорит:

— А ты что тут делаешь?

Я говорю:

— Я здесь служу.

— А в чем твоя служба?

— Я пишу протоколы.

— Прекрати это делать. Ты этого делать не можешь. Пойдем со мной.

Я говорю:

— Меня выгонят.

— И хорошо сделают. Я устрою тебя на другую работу. У вас тут кто-нибудь есть другой начальник, кроме Маршака? Вы? Здравствуйте. Мы не знакомы с вами. Моя фамилия Толстой. Я хочу увести вашего секретаря. Он не может писать протоколы. Он неграмотный.

И вдруг начальник говорит:

— Товарищ Андроников, вы нужны Алексею Николаевичу. Я прошу сейчас же последовать за ним. Он уже уходит, и можете сегодня не возвращаться. Протокол мы будем вести без вас. А завтра, если вы будете нужны Алексею Николаевичу, можно ограничиться телефонным звонком.

И я сделался свободный человек, поплелся за Толстым, и те полтора дня, которые я провел в тот раз в его обществе, они были так великолепны, что я не нахожу красок и слов, и, наверное, этот день навсегда останется незаписанным.

Но из этого визита Толстого в Детгиз у меня возник маленький устный рассказ под названием «Действительный случай, происшедший в ленинградском Детиздате с писателями А. Толстым и С. Маршаком». Тогдашнюю мою аудиторию составляли мои знакомые и знакомые моих знакомых. Меня можно было звать в любой дом, где я еще не бывал, если у меня был хоть какой-нибудь общий знакомый. Я шел и рассказывал. Работал, как зурнач на свадьбе. Совершенно непонятно, почему я шел и почему рассказывал. И я не мог объяснить, но неисповедимая потребность рассказывать вела меня всюду, и я говорил, говорил… Но, рассказывая, набирал опыт. Рассказы

были мои — как хотел, так и рассказывал. В одних домах рассказывал длиннее, в других короче. В одних подпускал сатиры, а в других — маэстозности, такой, понимаете, величавости… Очень скоро выяснилось, что в кругах Толстого рассказ о его визите в Детгиз понравился. Говорили: «Алешка живой, ну совершенно живой, ему понравится, он такие вещи любит».

А в кругах Маршака напряглись:

— Да, это, конечно, похоже на Самуила Яковлевича, но Самуил Яковлевич не исчерпывается этим. Вы совершенно не показали, какую роль играет Самуил Яковлевич в развитии детской литературы. Не хотите?

— Не надо, пожалуйста.

Пожалуйста. Я так и делал. В кругах Толстого я этот случай изображал, а в кругах Маршака не изображал. И всегда придерживался этого золотого правила, пока меня не позвали в Москву выступать. Я приехал, выступал в Союзе писателей и показывал Толстого. В этот момент отворилась дверь, вошел сам Толстой, сел на приступочку эстрады. Я показывал, как он смеется. А он смотрел на меня, смотрел в зал, опять на меня, опять в зал, вытирал лицо ладошкой и смеялся на длинном выходе: «Хххаааааа!..» И все радовались, что двое смеются одинаково и что тот, кого показывают, так доброжелательно воспринимает эти изображения. И я быстро убедился, что в общем это ему нравится, потому что когда он живал в Москве и стоял у Радина на Малой Дмитровке, то вызывал меня к себе постоянно. Звонил по телефону и говорил: «Володька, я выезжаю к тебе в гости, везу две бутылки дивного вина каберне, которое пахнет тараканами, и грузина Ираклия, который меня дивно изображает». По Москве пошел слух, что я — секретарь Толстого, на окладе, причем взят специально для изображения. Что это — просто причуда замечательного писателя, что ему нравится, когда его изображают. Я-то знал, что денег я не получаю; знал, что я не секретарь, но что ему нравится — в этом я был совершенно уверен. Потом, когда уже я поселился в Москве и женился и когда Толстой тоже поселился в Москве, он постоянно звонил мне по телефону и говорил:

— Ираклий, во вторник возьмешь жену, приедешь к нам на дачу в Барвиху. У нас будут Нежданова и Голованов, которые тебя не слышали, Алиса Коонен и Таиров, которые слышали, но ты от них преступно утаил рассказ про меня и про Ваську Качанова. Кроме того, будут два высотника и два подводника, которые вообще о тебе никогда не слышали. Рассказывать будешь после супа. До этого пить ничего не смей, иначе я разобью боржомную бутылку о твою дурацкую башку. Когда будешь меня показывать,

не делай мхатовских пауз, я их у тебя ненавижу.

Я был убежден, что ему очень нравится, как я его показываю, но, когда он поехал однажды на предвыборную кампанию, его впервые записали на шоринофон — предшественник нашего магнитофона. И вечером эту речь транслировали по Новгородской области, где он баллотировался. И он, услышав свои слова в репродукторе, спросил:

— Это кто говорит?

— Вы, Алексей Николаевич.

— Этого не может быть, это абсолютный Ираклий. Так, если бы я знал, что это так похоже, можно было не ездить, надо было его послать.

Оказывается, он все эти годы был глубоко убежден в том, что я его непохоже показываю. Но поскольку все вокруг говорили: похоже, похоже, — а он был человек веселый, доброжелательный, компанейский, шутливый и хорошо ко мне относился, — он не возражал. А на самом деле ему и не могло показаться похоже. Никому не кажется похожим; даже теперь, когда есть такой совершенный аппарат, как магнитофон, каждый человек, в первый раз услышав свою запись, говорит: «Нет, это не я, у вас испортился аппарат». Вы говорите:

— Как испортился, вот вы же вместе с Иваном Филипповичем разговариваете?

— Да, Ивана Филипповича записали правильно, а меня неправильно.

Не может себя человек услышать правильно, потому что, когда он говорит, он слышит себя не снаружи, но через внутренние резонаторы. Он, вероятно, только один раз в жизни слышит себя правильно, когда он теряет сознание. Когда ему кажется, что он говорит не своим голосом. Вот тогда он, очевидно, и слышит свой голос правильно.

Надо сказать, это сильно осложняло мою работу. Как относиться к эпиграммам, известно с древнегреческих времен. Как относиться к карикатурам, тоже хорошо известно: обиделся, но покажи, что очень доволен. Но как относиться к живому изображению, когда тебе вкладывают в уста речи, которых ты, может, говорил, но не помню когда, а может, и совсем не говорил; когда за тебя мимируют, за тебя жестикулируют, ходят, изображают тебя, да еще непохоже, — я представляю, понимаете ли, как это сложно воспринимать. Я считаю, что моя большая удача, что мне удалось сохранить отношения со всеми персонажами, кроме одного, который обиделся не на сходство, а на текст, так и он теперь кричит:

— Ираклий Луарсабович, зачем вы переходите на другую

сторону? Я так по вас соскучился!

И тот уже привык. Но все это стало возможным только при одном: тут надо было проявлять много тактики и стратегии — знать, когда показывать, где показывать, кому показывать, кто передаст и как будут трактовать, и поэтому я в одних домах показывал по-одному, в других по-другому. Но, конечно, я придерживался того правила в отношении Маршака, которое было принято еще в Ленинграде. И Маршак уже жил в Москве, и Толстой жил в Москве, и я жил в Москве, но я и в Москве продолжал не показывать Маршака в кругах Маршака.

И вот однажды я выступал в московском Издательстве детской литературы на каком-то предпраздничном концерте. И получил записку: «Покажите Маршака». Но это же было Издательство детской литературы! Я убрал записку в карман и стал рассказывать что-то другое. Тогда Кассиль, который оказался автором записки, закричал:

— Слезай, очисти площадку! Тут много народу, которые могут поговорить без тебя, если не хочешь показывать того, кого просят. Покажи Толстого и Маршака!

Я деморализовался и показал. На следующий день Маршак приехал в издательство, редакторы увидели его и, закрываясь руками от смеха, побежали обратно по коридору. Он прошел в кабинет директора. А директор-то был на этом посту 9 дней. Не помним, откуда пришел, не помним, куда девался, не помним фамилии. Но, видно, это был очень тонкий дипломат. Потому что, увидев Маршака, он сказал:

— Ну, Самуил Яковлевич, теперь уж с вами всерьез никто не станет говорить. Так и кажется, что это вы передразниваете Андроникова.

Вечером Маршак позвонил мне по телефону. Я услышал: «Не могу ли я поговорить с гражданином Андрониковым?» Я чуть не упал. Боже, до чего я расстроился, огорчился, испугался, но сделал вид, что я ничего не понимаю. Говорю:

— Что это ты, Самуил Яковлевич, сегодня со мной так официально?

— Во-первых, говорите мне, пожалуйста, не «ты», а «вы». А кроме того, объясните, как я могу получить от вас сатисфакцию.

Как только я услышал про сатисфакцию, я кинулся на улицу Чкалова, где он жил. Но пока я бежал к нему, он совершенно про меня забыл. Когда я вкатился в его кабинет, он встал с кресла, обсыпанный пеплом по жилету, протянул мне коротко руку и сказал:

— Здравствуй, голубчик, я без тебя соскучился.

И мы расцеловались. Вдруг он вспомнил и сказал:

— Тебя я ведь поцеловал по ошибке. Тебя целовать не за что. Ты очень неважно повел себя в Детгизе. Зачем тебе понадобилось там меня изображать? Там ведь совсем далеко не все хорошие люди, только об этом никому не надо говорить. Ты, может быть, хотел выслужиться перед новым директором? Так имей в виду, этот директор ни тебя не уважает, ни меня не уважает, ни себя не уважает. О тебе ужасно сказал. Про тебя сказал: «Ваш Андроников макака порядочный, в клетку посадить — большие деньги можно брать». Я был оскорблен за тебя! Как можно поставить себя в такое положение? Мне передали твой рассказ. Дурацкий рассказ. Ты знаешь что, я не знаю, как теперь быть. Как наши отношения сложатся.

Я говорю:

— Самуил Яковлевич, если тебе этот рассказ не нравится, так к черту этот рассказ, я его не буду никогда показывать. И на этом дело кончится.

— На это ведь можно очень обидеться. Ты меня не за того принял. Ты думаешь, я тебя для того позвал, чтобы запретить тебе. Ступай!.. Вернись!.. Я хотел помочь тебе сделать рассказ поэнергичнее, помускулистее, поинтереснее. С чего он начинается?

— Самуил Яковлевич, я не могу показывать тебя тебе одному. Мне нужна аудитория.

— А когда ты меня аудитории показываешь, я тебе не нужен! Нет, уж ты наберись храбрости, уж подыми забрало, уж разговаривай благородно, глядя в глаза. Ты уж не трусь, не увиливай. С чего начинается рассказ?

Я говорю:

— Он начинается с реплики Толстого.

— Какой реплики?

— Толстой за дверью говорит: «Подождите меня одну минутку, я сейчас вернусь. Я только поговорю с этим, с Маршаком».

— Можно перебить тебя? Отвратительная фраза. Лживая. Толстой меня очень боится и очень уважает. Он всегда называет меня Маршачище, Самуилище, Сам-с-Усам и другие, какие-то весьма подобострастные прозвища дает. По фамилии он меня никогда не называет. А ты перед фамилией делаешь еще какую-то отвратительную загогулину. Ты, как малоопытный автор, не знаешь, что первая фраза чаще всего должна быть отброшена, вторая бывает интересней и энергичней. Попробуй начать со второй.

— Вторая не годится.

— Ну откуда ты знаешь? Еще не пробовал. Приехал,

посоветоваться хочешь, просишь помочь, а уже знаешь без меня. Произнеси ее.

Я говорю:

— Толстой входит в комнату, говорит: «Маршаааак…»

— Это действительно плохая фраза. Но я-то что говорю?

— Ты говоришь: «Алексей Николаевич, мы ведем здесь очень важное заседание, решаем принципиальные вопросы развития детской литературы. Здесь не пробирная палатка. Ты, кажется, дверью ошибся».

— Не мог я так сказать. Я, наверное, сказал: «Ступай к черту, Толстой. Ты как слон в посудной лавке».

— Но ты же этого не говорил!

— Но ведь и ты не фотограф. Ты же претендуешь быть художником. Так ты уж рассказывай правду отношений. А дальше что?

Я показал.

— Не знаю, как быть, просто не знаю. Толстой у тебя замечательный. Просто какой-то фламандский тип. Сочный, достоверный, живой, А я у тебя не получился. Знаешь, может, попробовать сделать из этого рассказа монолог Толстого?

— Ну что ты, — говорю. — Весь смысл исчезнет. Здесь важно, как ты замечательно вышел из положения.

— Нет, знаешь, все-таки не похоже. Тебя это должно огорчать. Ты же человек со слухом. Неужели из нашей многолетней дружбы ты усвоил только голос петуха, да еще какого-то придушенного петуха? Как тебе кажется — похоже?

— Мне кажется, что похоже. Иначе я не показывал бы.

— Но люди-то что говорят?

— Говорят, что похоже.

— А ты думаешь, у тебя нет своих подхалимов? Вот они и стараются. Ты знаешь, как в Древней Греции решали споры? Если сами не могли решить, выходили за ворота, останавливали путника, просили его решить спор, его устами и говорили боги. Он и решал, кто прав, а кто — нет. Я уверен, если бы сюда вошел человек, совершенно непредубежденный, он бы сказал, что это очень непохоже и неинтересно.

В это время зазвонил телефон. Маршак встрепенулся:

— Стоит ли брать трубку, прервут ведь очень важный разговор, от которого зависят наши отношения.

— Ну, не бери.

— Нельзя не брать. Я послал статью о детской литературе в «Известия», этому Андронову. Между прочим, очень хороший человек, очень благородный. Настоящий литератор, настоящий товарищ. Он очень, много нам помогает. Я должен взять трубку.

Вдруг он.

— Ну, возьми.

— А вдруг — не он?

— Ну, тогда извинись и скажи, что не можешь разговаривать.

— А вдруг какой-нибудь дурацкий разговор отвлечет? Я все-таки попробую взять. Алло, кто говорит?.. Иона Иосифович, здравствуйте, голубчик! (В мою сторону — Это Андронов.) Я послал вам статью, миленький. Получили, дорогой?.. Спасибо вам, милый… Очень обязан вам, голубчик. (Мне: — Прочел уже!) Вам понравилась статья?.. Это очень приятно, вы сможете продвинуть ее к вашему заведующему отделом. Он ведь, говорят, очень редко читает статьи вообще… Что?.. Да что вы! (Мне — Прочел уже!) Ну, и что говорит?.. То есть как же не важно… Ах, послали уже к ответственному! Он когда сможет прочесть?.. Тоже прочел? Какой вы молодец! Вы наш настоящий друг. Вы нам всегда помогали. Еще в Ленинграде. Мы очень все вас уважаем. И любим. Вы настоящий человек. И как вы думаете, когда ответственный прочтет?.. В номер поставил?.. На какой день?.. (Мне — На завтра!) Ну, это просто можете нас поздравить. Поздравить не только со статьей, а с настоящим другом, который у нас есть… Как прошла статья?.. Целиком?.. Ничто не вызвало возражений?.. Что?.. Сколько?.. Какие?.. Об этом не может быть речи. (Мне — Сократили 12 строк.) Сокращенная статья не пойдет. Скажите, какие строки сокращены?.. Что значит — мелочь?.. (Мне — Оказывается, сокращены «Туча по небу идет, Бочка по морю плывет». Без этого статьи нет.) Алло, товарищ Андронов, я прошу вас: возьмите статью и восстановите выброшенный текст… Я не буду разговаривать без этого. Я прошу вас… Что значит — статья в другой комнате? Пойдите в другую комнату и принесите ее сюда сейчас же. Восстановите… Что вы спорите? Алло, алло, алло… Странный какой-то. Куда он девался? Алло!..

Я говорю:

— Да ты же послал его за статьей.

— Алло.

И вдруг меня осенило. Я говорю:

— Самуил Яковлевич, хочешь — я поговорю с Андроновым твоим голосом?

— Это зачем?

— Ну, как путник на дороге, пусть он и решает, похоже или не похоже. Он же не знает нашего спора.

— Я не пойму, что ты задумал?

Я говорю:

— Ну вот, если он разберет, что это разные голоса, тогда,

значит, я плохо изображаю. Не разберет, тогда, значит, хорошо.

— Я боюсь, как бы он не перепутал нас. У него слух не очень хороший.

Я говорю:

— А про слух не было условия.

— Я не пойму, что ты хочешь. Ну тогда все-таки попробуй, только не долго.

Я беру трубку и вдруг соображаю: боже мой! Сейчас я должен не только изображать Маршака чисто внешне, но нужно придумать какой-то текст, который был бы похож. Если я сгоряча придумаю текст, который его обидит, я никогда не восстановлю отношений. Ничего не придумал, а Андронов уже говорит:

— Самуил Яковлевич, я принес статью, оказывается, мы сократили 21 строчку. Я запомнил цифры не в том порядке.

Я говорю:

— Товарищ Андронов, здравствуйте.

— А… Кто говорит?

— Андроников.

— А… У Маршака в гостях сидите?

— Нет, у себя дома.

— То есть как у себя дома?! Я разговаривал с Маршаком.

— Нет, вы разговаривали со мной.

— Ерунда, у меня записная книжка открыта на букву «М». Я звонил Маршаку и разговаривал с ним.

— Я не знаю, куда вы звонили. Может быть, вы Маршаку звонили, но попали ко мне.

— Вы меня разыгрываете. Погодите, вы приходили к нам в «Известия» и показывали Маршака? Это действительно очень похоже. Но я никогда не думал, что это похоже в такой степени. Вы знаете, вы изображаете его еще лучше, чем он сам. Гениально. Это лучше, чем Маршак. Я умоляю вас, скажите еще хотя бы несколько слов.

Маршак говорит:

— Что ты так долго разговариваешь? Мне ведь о деле надо поговорить. Дай сюда трубку!

Я говорю:

— Ну погоди, дай мне поговорить.

— Дай трубку сюда! Товарищ Андронов, вы принесли статью или нет?

Я вдруг слышу, что в трубке заверещало… затрещало, каркнуло…

— Что вы хохочете, черт побери? Вы принесли статью или нет? Я требую, чтобы вы восстановили выброшенные 12 строк… Что с ним, что он хохочет? Перестаньте хохотать, черт побери! В

чем дело, чего вы хохочете? (Ко мне.) Поговори с ним.

Я беру трубку.

— Аах-ха-ха-ха-ха! Ой, боже мой, до чего похоже! Не роятно! Я позову сейчас нашего зава. Он умрет. Поговорите с каждым из наших сотрудников. Это потрясающе хорошо.

— Дай трубку сюда. Дай сюда трубку! Товарищ Андронов, я не шутки шучу, я с вами говорю о деле. О литературе. Принесли статью или нет?..

Трубка завыла как сирена. Маршак швырнул трубку:

— Вот видишь, что ты наделал с твоими дурацкими изображениями?

Я говорю:

— А я ничего не изображал.

— Как не изображал?

— Так не изображал.

— А почему же он хохочет?

— Я не знаю.

— Ну, значит, ты меня разыграл?

— Нет, я тебя не разыгрывал.

— Погоди, в чем дело? Он принял меня за меня, или меня за тебя, или тебя за меня?…

Я говорю:

— Я ничего не знаю.

— Выходит, мы с тобой вдвоем его разыграли. Знаешь что, это, может, было бы весело, если бы речь шла не о деле. Попробуй позвонить ему и скажи, что пошутил.

Я говорю:

— Он теперь не поверит.

— Розалия Ивановна, будьте добры, поскорее соединитесь с «Известиями»… Господи, эта женщина создана для того, чтобы ходить медленно! Розалия Ивановна, очень вас прощу, сейчас же позвоните в «Известия» Андронову, скажите, что у нас в гостях товарищ Андроников, что он пошутил.

Розалия Ивановна, секретарь Самуила Яковлевича, дама на десять лет старше его самого, необычайно медленно подходит к телефону, набирает номер «Известий» и со своим немецким акцентом говорит:

— Товарищ Антроноф, с вами гофорит Росали Ифановна, зекретарь Замуиль Яковлефича…

В трубке раздается звук, напоминающий кораблекрушение у берегов Англии…

Маршак и обижен, и смеется:

— Он, кажется, подумал, что ты и Розалию Ивановну изображаешь. Дай трубку сюда. Товарищ Андронов, миленький,

слушайте! Неужели у вас нет никакого воображения? Задайте мне такой вопрос, на который Андроников не может ответить, а я, Маршак, могу… Мы еще знакомы по Ленинграду, встречались в грозные, трудные времена… Не надо так дурацки хохотать! Что, что?.. Погодите, я посоветуюсь. (Ко мне.) Он спрашивает, как фамилия учительницы, с которой он познакомил меня в Ленинграде, в Выборгском Доме культуры, в 1931 году. (В трубку.) Я не помню… Вы не можете задать мне контрольный вопрос?.. Не смейте говорить мне, что Андроников не знает, а Маршак знал бы. Я Самуил Яковлевич, я паспорт вам могу показать!..

Долго еще продолжалась эта перепалка. Наконец Маршак в полном изнеможении положил трубку и сказал:

— Ну вот, теперь статья пойдет в сокращенном виде, это и есть вся помощь от тебя детской литературе. Знаешь что, шутки шутками, а дело прежде всего. Вызовем машину, поедем в «Известия», покажемся, что нас двое.

Мы поехали. Было много смеха, статью восстановили, она вышла в первозданном виде.

За два дня я рассказал эту историю пятерым, ну, может, шесть-семь человек слышало. Вдруг встречаю в Союзе писателей Маршака. Идет, палка на рукаве:

— Ты что же, новую историю про меня рассказываешь?!

Я весь перетрусил. Говорю:

— Ну что ты, что ты! Я только одному, двоим…

— Да, мне уже пересказали сюжет. Ничтожная история, но все-таки гораздо лучше первой. Она, по-моему, для Андронова не выгодная. Знаешь, если уж никак не можешь обойтись без моего портрета, бери меня в свою портретную галерею. Я согласен.

НИКОЛАИ АЛЕКСЕЕВИЧ

Однажды, это было в 1929 году, в Ленинграде (я был студентом), художник Бережков показал мне книжку стихов какого-то нового поэта Николая Заболоцкого. «Столбцы». Я открыл ее и набежал на строчку:

Прямые лысые мужья
Сидят как выстрел из ружья…

— Это что, — сказал мой собеседник. — Вы посмотрите его стихи в… Словно маслом на холсте писано. Изумительный натюрморт.

Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом,
Угри, подобные колбасам,
В копченой пышности и лени
Дымились, подогнув колени,
И среди них, как желтый клык,
Сиял на блюде царь-балык.

За этой роскошью красок вставал нэп — убогий и пошлый мир, на который Заболоцкий обрушивал ядовитую иронию, язвительные насмешки и презрение…

Год спустя, окончив университет, я был зачислен на должность секретаря детских журналов «Еж» и «Чиж». Устроил меня один из самых добрых и веселых людей — только еще начинавший тогда драматург Евгений Львович Шварц. Он ведал редакцией «Ежа». «Чижа» вел Николай Алексеевич Заболоцкий. Вот уж никогда не подумал бы, что это — автор «Столбцов». Румяный. Блондин. Косой пробор. Очки. Негромкий басок. Немногословный. Серьезный. Степенный. А в интонациях и в глазах — так и сверкает юмор. Реплики в разговоре весомые. Сдержанный смех. И отчетливо выраженное чувство собственного достоинства.

Н. А. Заболоцкий

За огромным редакционным столом мне отвели место справа от Заболоцкого. Он был тогда совсем молодым. Но решительно всем внушал глубокое уважение. Обстоятельность, аккуратность его вызывали во мне не только почтение, но и сладкую зависть. Все у него было в срок. В назначенный день и час ему приносили рисунки и стихи для «Чижа». И сам он писал стихи для журнала, подписывал их псевдонимом: Яков Миллер.

В тихие минуты… хотя что-то немного я помню в нашей редакции тихих минут. Особенно когда нас навещал Николай Макарович Олейников, еще недавно ответственный редактор и «Ежа» и «Чижа», а теперь заходивший пошутить и прочесть свои иронические стихи. Его появление вызывало взрыв смеха и ответного юмора, внезапных шуток, стихотворных экспромтов, прозвищ, придумок, карикатур, изображений и подражаний. Многие веселые страницы журнала возникали из этого словесного серпантина. В комнате всегда было многолюдно, празднично, весело. К Олейникову и Шварцу присоединялись Даниил Хармс, Александр Введенский. То художник Лебедев Владимир Васильевич заглянет, то друзья из детской книжной редакции. А Заболоцкий и реплики подает и в то же время клеит, нумерует, расчерчивает макет…

В те часы, когда в редакции действительно было тихо и сидели за столом только мы с Заболоцким да пожилой молчаливый художник редакции Николай Федорович Лапшин, Николай Алексеевич говорил о величии и совершенстве природы, о Космосе, о Циолковском, с которым состоял в переписке. Говорил о Гёте, советовал прочесть его натурфилософские работы, хвалил стихотворение Баратынского «На смерть Гёте»:

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна…

Многие суждения Заболоцкого становились для меня важными. Когда я в 1932 году ушел из издательства, встречи наши стали довольно редкими, но личность и поэзия Заболоцкого имели уже отношение ко мне самому, коль скоро принадлежали высокому таланту и прекрасному человеку, к которому я испытывал любовь и глубочайшее уважение.

В 1935 году я переехал в Москву. Снова мы встретились только в 1946-м.

Союз писателей решил обсудить новую работу Николая Алексеевича — перевод «Слова о полку Игореве». Был послан вызов. В это время Заболоцкие жили в Караганде. Приехав в

Москву, Заболоцкий поселился у нашего общего друга литературоведа Николая Леонидовича Степанова. Степанов работал в то время в Литературном музее, который предоставил ему для житья комнату в музейном здании.

Обсуждение перевода прошло успешно. Но срок командировки кончился. Между тем стоял вопрос о переезде Н. А. в Москву. Отъезд оборвал бы хлопоты. И мы с женой перевезли Николая Алексеевича к нам, на Арбат, в Спасопесковский переулок. Время шло. Каждый день ответ обещали дать завтра. Жили мы тогда в одной комнате с десятилетней дочкой и няней. Николай Алексеевич гостил у нас, если меня не подводит память, с середины марта 46-го года до майского праздника. На майские дни его взяли к себе Мария Константиновна и Николай Семенович Тихоновы. От них он снова вернулся к нам.

Какие это были для нас хорошие дни. Близко подружиться е Николаем Алексеевичем, следить за тем, как рождаются такие стихи, как «Гроза», как «Слепой», «Утро», пояснения к переводу «Слова о полку Игореве». И «Творцы дорог» читались здесь в разных редакциях, и «Город в степи»… Жаль, я дал Николаю Алексеевичу уничтожить черновики всех этих етихотворений, когда он от нас уезжал. Я попросил его оставить мне на память, а он сказал, что, закончив вещь, всегда уничтожает варианты. И оставил мне только карандашные варианты «Слепого». Они и сейчас у меня. Но прочту я вам не «Слепого», а прочту вам «Грозу».

Содрогаясь от мук, пробежала над миром зарница,
Тень от тучи легла, и слилась, и смешалась с травой.
Все труднее дышать, в небе облачный вал шевелится,
Низко стелется птица, пролетев над моей головой.
Я люблю этот сумрак восторга, эту краткую ночь вдохновенья,
Человеческий шорох травы, вещий холод на темной руке,
Эту молнию мысли и медлительное появленье
Первых дальних громов — первых слов на родном языке.
Так из темной воды появляется в мир светлоокая дева,
И стекает по телу, замирая в восторге, вода,
Травы падают в обморок, и направо бегут и налево
Увидавшие небо стада.
А она над водой, над просторами круга земного,
Удивленная, смотрит в дивном блеске своей наготы.
И, играя громами, в белом облаке катится слово,
И сияющий дождь на счастливые рвется цветы.

У нас часто бывали гости. Еще чаще мы уходили в гости сами. А Заболоцкий садился решать задачки для нашей дочери. Только однажды, я помню, мы были все вместе у Бориса Леонидовича Пастернака и Заболоцкий читал ему стихи последнего времени.

Наконец — это было уже в начале второй половины мая — было получено разрешение на постоянное жительство в Москве. Николай Алексеевич поселился в городке писателей Переделкино, к нему приехала семья. И нас разделило пространство — 25 километров.

Два года спустя и Заболоцкие и мы получили квартиры в Москве на Беговой улице. И снова мы стали постоянно встречаться. Дружба обогащалась еще и тем, что у Николая Алексеевича и у нас было много общих друзей. И прежде всего Симон и Марика Чиковани, Леонидзе, Бажаны, Степановы, Гольцевы, Казакевич. Работа над переводами уже давно связала Заболоцкого с Грузией. Его переводы — Руставели, Гурамишвили, Григола Орбелиани, Важа-Пшавела прекрасны — по проникновению в дух, по животрепещущему звучанию стиха, по точности и свободе.

С каждой новой работой обнаруживались все новые стороны его колоссального дарования. Внутренний мир человека раскрывался перед ним все глубже. Зрела и ширилась мысль. Одно из самых прекрасных творений советской поэзии — «Некрасивая девочка». Я хочу прочесть его вам.

Среди других играющих детей
Она напоминает лягушонка.
Заправлена в трусы худая рубашонка,
Колечки рыжеватые кудрей
Рассыпаны, рот длинен, зубки кривы,
Черты лица остры и некрасивы.
Двум мальчуганам, сверстникам ее,
Отцы купили по велосипеду.
Сегодня мальчики, не торопясь к обеду,
Гоняют по двору, забывши про нее.
Она ж за ними бегает по следу.
Чужая радость так же, как своя,
Томит ее и вон из сердца рвется,
И девочка ликует и смеется,
Охваченная счастьем бытия.
Ни тени зависти, ни умысла худого
Еще не знает это существо.
Ей все на свете так безмерно ново,

Так живо все, что для иных мертво!
И не хочу я думать, наблюдая,
Что будет день, когда она, рыдая,
Увидит с ужасом, что посреди подруг
Она всего лишь бедная дурнушка!
Мне верить хочется, что сердце не игрушка,
Сломать его едва ли можно вдруг!
Мне верить хочется, что чистый этот пламень,
Который в глубине ее горит,
Всю боль свою один переболит
И перетопит самый тяжкий камень!
И пусть черты ее нехороши
И нечем ей прельстить воображенье, —
Младенческая грация души
Уже скользит в любом ее движенье.
А если это так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Какая глубина! Благородство. И человечность!

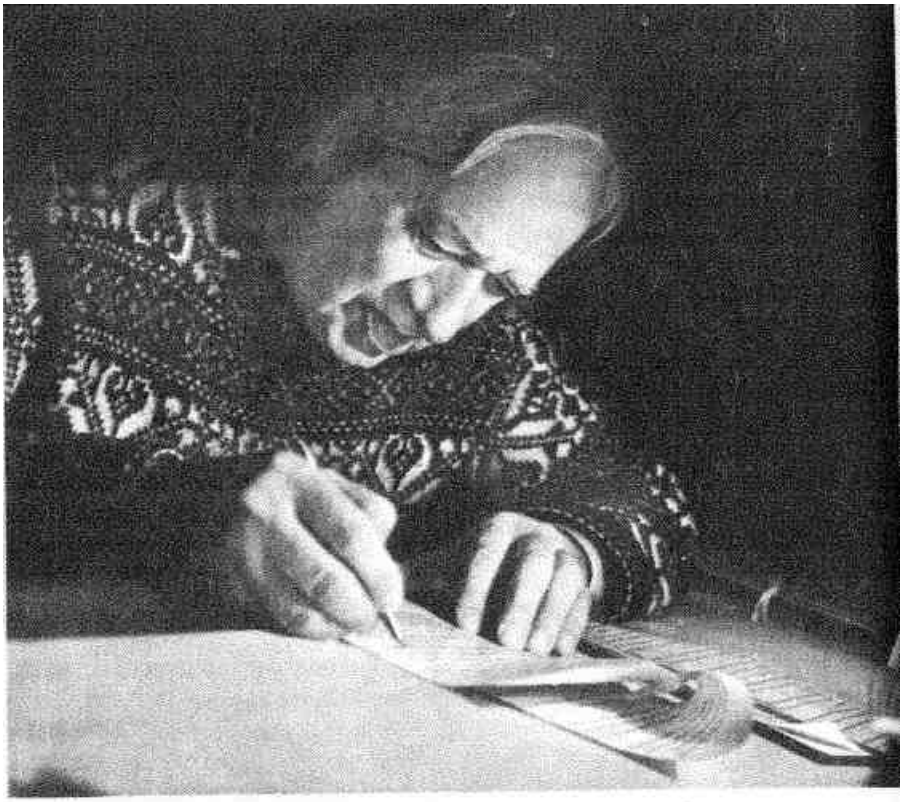
КОРНЕИ ИВАНОВИЧ И ЕГО «ЧУКОККАЛА»

Высочайшая степень признания и популярности — когда фамилия не требует ни пояснений, ни даже имени перед ней. Но Корней Иванович Чуковский шагнул далее за эту, не так уж часто досягаемую черту. Можно не произносить и фамилии, а просто сказать: Корней Иванович. И, пожалуй, никто не спросит, о каком Корнее Ивановиче идет речь.

Корней Иванович — один, знакомый всем сызмальства ни звонким стихам, по его замечательным сказкам, певучим, жизнерадостным, остроумным. Один — и очень любимый всеми без различия возрастов, потому что, и возмужав, читатель не расстается с ним, а просто открывает другие его сочинения. Колоссальный талант Чуковского обращен ко всем сразу, писатель беседует со всеми одновременно. Спектр — его творчества так разнообразен и ярок, столь неповторимо и небывало все, что он пишет, что чувства радости, благодарности, восхищения граничат всегда с удивлением перед этим творческим подвигом. И детский писатель. И глубокий исследователь детского творчества и психологии детской. Гонкий, острый и дальновидный критик. Историк русской литературы, неутомимый собиратель рукописного наследия Некрасова, лучший истолкователь его поэзии, его биограф, комментатор, редактор. Текстолог блистательный. Остроумнейший публицист. Вдохновенный защитник русского языка ото всех, кто небрежен в обращении со словом, кто лишает нашу речь ее гибкости, силы и красоты. Замечательный переводчик, под пером которого Марк Твен, О.Генри, Уолт Уитмен, Редьярд Киплинг изъясняются на таком живом языке, словно всю жизнь писали только по-русски. Он автор великолепного исследования «Высокое искусство» — о том, какими свойствами должен обладать творческий перевод. Корней Иванович — мемуарист увлекательный. В его мемуарных книгах слова ложатся, словно краски на полотно, и вдруг портрет оживает, начинает двигаться, говорить…

Хотя заслуги Корнея Ивановича и признаны и оценены — он был облачен в мантию доктора Оксфордского университета, удостоен за свой труд о Некрасове Ленинской премии, — мы еще не все сказали о нем — о всей широте и мощи его таланта, о неповторимых свойствах его искусства, его мастерства.

Почти семь десятилетий работал Корней Иванович в литературе: печататься он начал в 1901 году. Почти семь десятилетий писал. Не часто бывает такое.



К. И. Чуковский

Но дело не в стаже, а в том, что семь десятилетий подряд читатель читал его с неослабевающим интересом. Что творческое его восхождение свершалось всю жизнь — без перерывов и спадов. Что с каждым годом все большее число людей его любило и любит. Любовь к Корнею Ивановичу в нашей стране имеет во многих случаях характер потомственный: современные деды и сами читали его и завещали эту любовь детям и внукам, передавая по наследству растрепанные, но дорогие их сердцу книжки или стараясь достать те же самые в новых изданиях. Сколько прошло за эти десятилетия знаменитых писателей, которыми тоже когда-то зачитывались, о которых спорили жарко… Увы! Многие имена известны теперь только специалистам.

Столько эпох пережить. И писать, не старея, а, наоборот, набирая все большую высоту, — как хотите, но, кажется, это едва ли не единственный случай!

Кто может владеть вниманием читателя на протяжении столь долгого времени? Тот лишь, кто внес в литературу нечто принципиально новое, расширившее сферу ее влияния, раздвинуло пределы литературы, выразило важные черты своего

времени, удовлетворило непреходящие эстетические потребности общества. Что же внес в литературу Корней Иванович Чуковский?

Давайте подумаем.

Когда и где историко-литературная работа, книга о мастерстве поэта могла превратиться из монографии, доступной глкому кругу специалистов-филологов, в труд всенародного — пачения и в излюбленное чтение сотен тысяч людей?

Ответить нетрудно: в наше время в нашей стране это стало не только возможным, но и естественным. Но первый-то, первый кто? Сблизивший филологическую науку с литературой?

Корней Иванович Чуковский.

Это не популяризация чужих и даже своих собственных достижений. Это филологическая наука, ставшая достоянием всеобщим. В своей книге Чуковский обращается и к ученому и к любознательному читателю. Он разговаривает с ними на одном языке, ибо верит в читателя, уважает его ум и талант.

Кто первый превратил комментарий к поэтическим текстам из сухих академических справок в живой разговор о поэзии и о работе поэта?

Корней Иванович Чуковский — в комментариях к однотомнику сочинений Некрасова, которые похвалил сам Ленин Владимир Ильич.

Кто сделал проблему художественного перевода интересной не только для переводчиков, но и для огромной массы читателей? Кто стал собирать у нас детский фольклор и создал необыкновенную книгу «От двух до пяти» — не для одних педагогов, психологов и лингвистов, но и для родителей и даже детей? Точно так же воспоминания Чуковского — это не мемуары в обычном понимании слова. Это — большая литература, воссоздающая эпоху, характеры, разговоры, стиль времени, стиль человека.

Чуковский раздвинул границы литературы, расширил самое понятие литература — вот что он сделал! Мы знаем замечательных романистов, поэтов, критиков, работающих в существующих жанрах и раздвигающих своим творчеством жанровые границы. Чуковский создает жанры новые. Написанное им не похоже ни на что бывшее прежде. И объясняется это не только силой таланта, но и его особыми свойствами: талант Корнея Ивановича заключает в себе много талантов. Если хорошенько подумать, книгу о Некрасове создал не только историк литературы К. И. Чуковский, но и поэт К. И. Чуковский, и прозаик К. И. Чуковский, и критик К. И. Чуковский, и публицист К. И. Чуковский. Слитые вместе, эти таланты образовали соединение нерасторжимое и, конечно, неповторимое.

Созданию этой замечательной монографии предшествовал труд целой жизни. Потому что изучить и мастерство Некрасова значило для Корнея Ивановича войти в стих Некрасова, в эпоху Некрасова, в журнал Некрасова, в квартиру Некрасова. Отсюда возникло другое исследование — сборник «Книги и люди», где нас встречают и писатели в те времена известные — Дружинин, Николай Успенский, Слепцов, и никому до Корнея Ивановича неизвестный Григорий Толстой, и малоизвестный критик Ростислав Матвеевич Толстой, и просто Лев Николаевич Толстой. Читаешь: Корней Иванович пишет о самых трудных вещах — а понятен при этом каждому. Он естествен, доступен, прост. Он обладает какой-то непостижимой силой интимного контакта с читателем, непринужденного общения с ним. Что бы он ни печатал — это всегда он сам, Корней Иванович Чуковский, во всем его неповторимом своеобразии. Не знаю другого писателя, который с такой полнотой сумел бы передать на бумаге свой характер, свое искусство вести доверительную беседу, интонации голоса своего — молодого, высокого, звонкого, манеру свою говорить — живую, полную юмора и какого-то юношественного задора. Все, что написано Корнеем Ивановичам, артистично, как и он сам. Как он всегда держался свободно, пластично. В каждом движении. Идет — высокий, легкий, стройный… Куда там девятый десяток — в тридцать пять так не ходят! Смотришь — радостно глазу!

Куда бы он ни пришел — мгновенно завладевал вниманием каждого и каждой аудитории. И целую жизнь — в ню деком окружении. Где Корней Иванович — там люди, там хорошо, талантливо, там атмосфера доброжелательства, умные и острые шутки. И все оживает вокруг него, все наслаждается общением с ним. Веселое у него перетекает в серьезное, серьезное разрешается шуткой, речь полна красок, отливает оттенками, в каждом слове — творчество и щедрость души!

Ставшее классическим выражение, что стиль — это сам: человек, неповторимые свойства человеческой личности и таланта, к Корнею Ивановичу подходит, как мало к кому.

Он остается самим собой при всех обстоятельствах. И в то же время всегда находит новое отношение в разговоре с каждым из своих собеседников, а собеседников тысячи — и будь то Алексей Николаевич Толстой, Фадеев или Леонов, Пастернак, Федин или Кассиль, ученый, педагог, редактор, водитель машины, взрослый, ребенок, — в разговоре с каждым у него всегда свой оттенок. И поэтому разговор получается всегда «музыкальный» по своей внутренней сущности и всегда «гармоничен», даже в тех случаях, когда Корней: Иванович не согласен и спорит, отстаивает свое

отношение, свой взгляд.

Особый аспект его отношений — это Корней Иванович с детьми. Мгновенно перевоплощаясь, он видел мир как бы и за себя и за них. И с ними ему, кажется, было не менее интересно, чем в его обществе им. Я видел его часто в кругу детей, выступал вместе с ним… Он прекрасен!

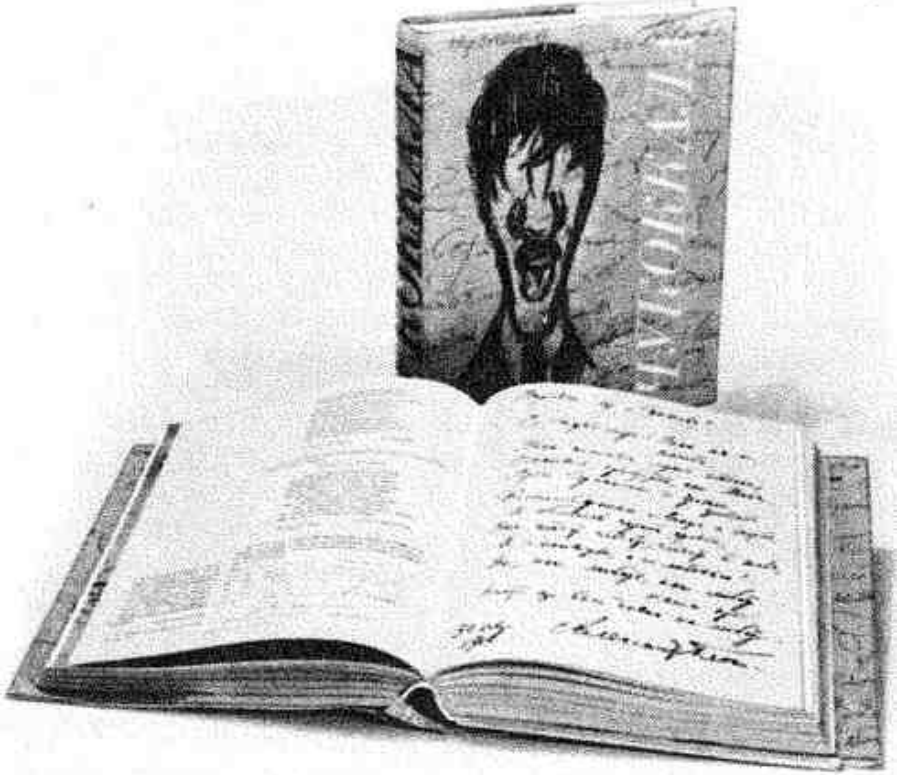
И было у него еще одно свойство — умение не только познакомить людей, но и сдружить. Встретившись в кабинете Чуковского с человеком вам незнакомым, вы потом подходили к нему с открытой душой: «Познакомились у Корнея Ивановича!» Стало быть, узнали друг друга с лучших сторон.

Жил Корней Иванович круглый год в Переделкине — в писательском городке под Москвой. Вставал на рассвете. Когда другие только еще начинают свой день, Корней Иванович уже наработался без помех в тишине и делал первый антракт, Трудился до пяти часов дня. В свободное время вы встречали у него ученых, писателей, журналистов — наших и зарубежных. И каждый вам скажет, что выходил из его кабинета помолодевшим.

Сорок лет знал я Корнея Ивановича, и сорок лет он был такой. Вчерашний день не уходил от него в прошлое. Все, кого ни встречал он, оставались всегда вместе с ним. Ясность и яркость памяти — ассоциативной, зрительной, слуховой — поражала. Умение запомнить в человеке самое интересное казалось и кажется просто чудом. То, что у нас у всех улетучивается из памяти в ту же минуту, Корней Иванович видел и слышал долгие годы. Он умел остановить мгновение, возвратить время. И в этом ему помогала «Чукоккала» — еще одно создание его таланта, памятник небывалый в истории русской литературы. Таких нет!

Летом 1914 года, живя рядом с Репиным на даче под Петербургом, в Куоккала, Корней Иванович завел тетрадь для автографов. И дал ей шутливое прозвище. Кто только не брал в руки эту «Чукоккалу»! Кто не рисовал в ней, не писал в ней шуток, стихов! Тут великолепнейшие рисунки Ильи Ефимовича Репина, выполненные с помощью чернил и окурка, шаржи, рисованные Владимиром Маяковским, стихи Блока, Андрея Белого, Осипа Мандельштама, экспромты и записи Горького, Леонида Андреева, Бунина, Куприна, Алексея Толстого… Тут Римский-Корсаков, Лядов, Шаляпин, Оскар Уайльд, Герберт Уэллс, Конан Дойл. Тут — Луначарский, художники: Юрий Анненков, Добужинский, Александр Бенуа, Петров-Водкин, Кустодиев, Фешин… Тут вся литература и все ее связи — от Кони и Аркадия Аверченко до Дудина и Паперного: Шкловский, Мейерхольд, Собинов, Зощенко, Маршак, Ахматова, Паустовский, Пастернак, Бабель, Катаев, Тихонов, Михаил Кольцов, Алигер,

Щипачев, Каверин, Евгений Шварц, Казакевич… Такого количества выдающихся авторов не имел ни один журнал в мире!



«Чукоккала»
К. И. Чуковского

Читаешь эти шутливые записи с восхищением. Необыкновенная культура стиха! Великолепнейшее искусство экспромта, который и возникнуть-то может только в таком альбоме, блещет в нем всеми красками, а напечатанный в «полных собраниях» — отдельно — тускнеет, теряя без контекста свою остроту.

Тут записи вяжутся между собой, одна шутка порождает другую. Поэты и художники соревнуются. Слышны интонации разговора и смех. Великие мастера не смотрят на нас с пьедесталов, а шутят за чайным столом, в кабинете, в редакциях — всюду, где слышится звонкий голос Корнея Ивановича, предлагающего своим собеседникам чистый листок, который он потом вклеит в «Чукоккалу».

Это стихи и рисунки, которые никогда не явились бы свету, если бы их не вызвал к жизни Чуковский. Здесь все рисовано, вписано в светлые минуты, в присутствии Корнея Ивановича —

умно, жизнерадостно, тонко!

Вы скажете, что для прошлого века, и особенно для русского общества, характерна высокая культура альбома — коллекции посвящений в стихах или просто автографов известных людей. Скажете, что на альбомных страницах возникли такие шедевры Пушкина, как «Черноокая Россети в самовластной красоте», или лермонтовский экспромт «Любил и я в былые годы» в альбоме Софьи Карамзиной…

Все верно! У «Чукоккалы» были неплохие предшественники. Но Корней Иванович не только продолжил традицию. Он превратил альбом в соревнование талантов. И отличительная особенность «Чукоккалы» не только в том, кто писал, но и кому писали. И вот личность самого составителя, то талант литературный и человеческий, его выдающееся положение в литературе XX века в сочетании с этим множеством великолепных имен — авторов и художников, создававших «Чукоккалу», делает ее уникальной. Решительно: альбомов других, подобных «Чукоккале», нет! Столь богатых по именам и по множеству дарований, альбомов таких необыкновенно разнообразных, изобретательных, долголетних — шутка сказать — полстолетия, — нет, таких просто не существует!

И вот Корней Иванович решает ее издать. Но…

Кроме великих людей, которых все знают, тут люди, чьи имена уже не вызовут сегодня никаких представлений. Притом это записи, возникавшие каждый раз по случайному поводу, сделанные в разное время. Как много говорит каждая самому Корнею Ивановичу, как интересно это специалисту! Но ведь Чуковский живет для миллионов! И чтобы было понятно всем — он пересматривает «Чукоккалу», и приписывает к каждой шутке, экспромту, рисунку великолепные пояснения, как бы перелистывая вместе с вами страницы, заполнявшиеся пятьдесят с лишним лет, и ведет нас сквозь литературу двадцатого века, рассказывая о друзьях и знакомых. Получается необыкновенный рассказ и весьма неожиданный. Веселый, остроумный, шутливый, он оказывается бесконечно богатым и очень серьезным по содержанию, очень значительным. Смотришь — диву даешься! Ведь это же биография Корнея Ивановича, да какая еще! Писанная друзьями.

Это история каждого знакомства, каждой дружбы его.

Это и биография времени.

Это — история литературной жизни! Те черты, каких не найдешь ни в собраниях сочинений, ни в письмах. Но именно по ним можно судить о литературной атмосфере, окружавшей Корнея Ивановича, об отношениях литераторов, художников

между собой, об их творческих связях, о характере каждого…

Что же это такое? Альбом?

Да, альбом.

Или история?

Конечно, история.

Автобиография Корнея Ивановича?

Вне сомнений.

Может быть, мемуары?

И мемуары.

Здесь все. И в этом тоже неоценимая прелесть «Чукоккалы»: она не похожа ни на одну книгу. И совершенно неповторима. Это просто великое дело, которое, начавшись с шутки, превратилось в творение, полное ума и таланта.

И снова тут проявилась удивительная черта Корнея Ивановича: в «Чукоккале» — все современники. Даже и те, что принадлежат к разным эпохам и никогда друг друга не видели. Корней Иванович всех спаял, всех сдружил потому, что это его друзья, его жизнь — настоящее и прошлое вместе. И книга получилась увлекательная, блестящая, как Корней Иванович сам, как весь его необыкновенный богатырский талант — новаторский, светлый и не похожий ни на кого в целом мире!

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ГОРЬКИМ

Я познакомился с Алексеем Максимовичем Горьким в 1935 году. Этому предшествовали не совсем обычные обстоятельства.

Я жил в Ленинграде, работал в Публичной библиотеке и одновременно состоял в должности секретаря академического издания сочинений Пушкина. А кроме того, серьезно занимался Лермонтовым. Но мною владела при этом непонятная страсть — рассказывать «в лицах». Публично я в ту пору не выступал, но в литературной и артистической среде меня слышали очень многие. Рассказывал я везде — в гостях, на лестнице Публичной библиотеки, в вестибюле Пушкинского Дома, в коридорах издательства — только бы слушали. Я уже говорил о том, что иногда именитые литераторы приглашали меня, чтобы угостить моими рассказами московских гостей. Когда мне случалось бывать в Москве, друзья московские приглашали гостей, чтобы познакомиться с ленинградским рассказчиком. Но о выходе на эстраду я в ту пору и думать не думал.

И вот однажды приехавший в Ленинград тогдашний директор издательства «Советский писатель» Федор Левин услышал меня и предложил: ехать с ним вместе в Москву — он устроит мой вечер в Клубе писателей. Не без колебаний я согласился.

Привез он меня в Москву, сдал директрисе писательского нашего клуба. Она сказала:

— Ну вот, мой милый. У нас сейчас пошел февраль. Давайте устраивать ваш вечер в апреле.

Мне показалось, что я ослышался:

— Как в апреле? Я приехал всего на три дня.

— Да что вы! У меня и календарь напечатан, и билеты разосланы. И писателей мы никого не успеем предупредить. Помещения свободного у меня на эти дни нет. Не будете же вы выступать без публики в пустом кинозале.

Несколько даже расстроенный, я сказал, что мне все равно, что у меня есть в Москве шестнадцать знакомых, на внимание которых я рассчитываю. И хочу пригласить их на мой первый концерт.

— Да там четыреста мест, а вы говорите — шестнадцать.

Я сказал:

— Мне все равно.

Тогда директор обещала со своей стороны пригласить еще шестнадцать гостей.

На том и расстались. И я понял, что приехал в Москву, чтобы провалиться в новом качестве — не лектора филармонии, а

рассказчика.

Наступил вечер 7 февраля 1935 года — дата, которую я никогда не забуду. Я стоял за киноэкраном. Левин вышел, чтобы представить меня. Из-за кулисы я глянул в зал. Рассказывание в гостях в течение нескольких лет не прошло даром — зал был полон. Левин сказал:

— Перед вами выступит сегодня не профессиональный эстрадный чтец, а начинающий ленинградский литературовед, секретарь Пушкинской комиссии Академии наук СССР…

Я пришел в ужас. Я был секретарем не Пушкинской комиссии Академии наук, а секретарем пушкинского издания Пушкинской комиссии Академии наук СССР. А разница между этими понятиями такая же, как между словами «милостивый государь» и «государь император».

Но самое ужасное было в том, что в первом ряду сидел член-корреспондент Академии наук СССР профессор Бельчиков — действительный секретарь Пушкинской комиссии Академии наук, который крайне изумился этим словам и видом своего двойника. Я чуть не провалился от ужаса. И не провалился. Выручил уже накопленный к этому времени опыт рассказывания. А главное, говорил-то не я. Говорили мои герои, А они говорить умели.

После концерта за кулисы стали входить писатели, поздравляли, Вошел Всеволод Иванов, сказал:

— Очень хорошо, Андроников. Просто знаете, очень здорово, Я непременно расскажу о вас Алексею Максимовичу Горькому. А на днях поедем к нему — потому что вас непременно надо ему показать.

И все завертелось в моих глазах — Москва, зима, новые знакомые, новые выступления. Наконец позвонили от Горького.

— Вы — в списке, завтра едете к Алексею Максимовичу. ¥ него просьба к вам — исполнить для него ваш рассказ про Самуила Яковлевича Маршака и про Алексея Николаевича Толстого. Сколько человек будет? Немного, только свои. Из приглашенных приехали из Ленинграда Алексей Николаевич Толстой и Самуил Яковлевич Маршак.

Я снова затрясся, Ни Толстой, ни Маршак не имели об этом рассказе ни малейшего представления. Толстому я не раз рассказывал про Маршака, а Маршаку — про Толстого. Тут они будут оба и увидят себя в полном изображении, да еще в присутствии Горького. Самое появление мое в доме Горького будет для них неожиданным. Тут я прибег к небольшой хитрости, Позвонил Толстому и стал уговаривать его взять меня с собой к Алексею Максимовичу. Толстой сказал:

— Ты просишь о невозможном. Надо было думать раньше. Без

приглашения ехать нельзя. Я скажу Алексею Максимовичу, что в следующий раз приеду с тобой.

— Нет, — я говорил, — завтра.

— Это совершенно бесцельно. Но я попробую. Позвони через десять минут.

Я позвонил. Он сказал:

— Я тебя устроил. Ты в списке.

Тогда я позвонил Маршаку. Маршак сказал:

— Какая жалость, что ты так поздно спохватился. Тебя непременно надо будет показать Алексею Максимовичу. Ты ведь великолепный рассказчик. Твои рассказы ему непременно должны понравиться. Ты не унывай, не огорчайся. Я постараюсь тебя устроить когда-нибудь в другой раз. Ты знаешь, я боюсь, что теперь это поздно уже. Но все-таки попробуй позвони мне через десять минут.

Я позвонил.

— Я тебя устроил. Ты — в списке.

Мы встретились во дворе московского дома Горького на Малой Никитской. Ехать надо было на дачу, в Горки. Когда сели в машину, Толстой сказал:

— Говорят, ты должен показывать меня с Маршаком. Мы этого рассказа не видели. Но это не имеет никакого ровно значения. Самое главное, чтобы ты сегодня понравился «старику».

Маршак его перебил:

— Ты уж постарайся, голубчик, понравиться Алексею Максимовичу. Только интересно, что ты там вздумал про нас рассказывать? Ты хоть немножечко сейчас покажи.

Толстой:.

— Не слушай его! Самуил, он растратится дорогой, а когда приедем, останется один пшик. Но слушай, Ираклий. Когда приедем, не суетись, не стесняйся, работай спокойно. На нас с Маршаком не обращай внимания. Если нужно для художественных целей — валяй вовсю. Потом разберемся…

Приехали в Горки — Маршак пошел в кабинет, к Горькому. А мы с Толстым вошли в маленькую гостиную.

Толстой сказал:

— Войдет Алексей Максимович — ты не кидайся к — нему, как безумный. А стань тихонько в сторонку. Я поговорю с ним, а потом представлю тебя. Подойдешь — скажешь: «Здравствуйте, Алексей Максимович. Я — Андроников». Понял?

Только Толстой стал настраивать радиоприемник, вдруг слышим: кашель. Обернулись — Горький стоит. Толстой сказал:

— Здравствуйте, Алексей Максимович! Я привез тут к вам одного человечка забавного.

— Да я ж сам понимаю, что одного, поскольку себя вы, вероятно, к категории человечков не относите, этому мешает не только ваше физическое дородство, но и огромный и отличный талант ваш. А про одного, как вы говорите, человечка по имени Ираклий, а в переводе на итальянский манер — Эрколе, мне не раз настойчиво и увлеченно рассказывал Иванов Всеволод. А сейчас очень уверенно и доброжелательно рекомендовал прибывший с вами Самуил Маршак.

Толстой сказал:

— Алексей Максимович! Вы знаете: Ираклий показывает кучу народа и очень похоже. И вообще — толковый парнишка. Иди поздоровайся!

Хотя после этого можно было уже не называться, я так был взволнован, что повторил то, чему меня научил Толстой, и сказал как новость:

— Здравствуйте, Алексей Максимович. Я — Андроников.

— Вот как! Я как-то не сразу понял, что тут имела место режиссура Алексея Николаевича. Неправильно познакомился, не соблюл политес.

Помахал воображаемой шляпой с плюмажем и сказал:

— Горький — моя фамилия. А еще вернее: Пешков.

И широким жестом пригласил нас в столовую.

Я представлял себе Горького по портретам, по кинохронике, снятой в дни Первого съезда писателей, когда он, волнуясь и потирая руки, говорил о взаимоотношениях писателей и о праве единственном, которое у них отнято, — праве писать плохо. Дома у себя Горький был спокойнее, говорил покашливая, неторопливо и веско.

Редко мне приходилось в жизни видеть человека такого обаяния и такого необыкновенного артистизма. Мне стало казаться, что я его знаю уже давно. Более того… что и он меня знает давно. И я успокоился. Насколько можно было успокоиться в этот необыкновенный и такой важный для меня день.

Сели за стол. Обедать. После второго блюда Горький сказал:

— Ну, уважаемый Эрколе. Попросим вас, сударь, познакомить нас с вашими сочинениями.

Толстой шепнул:

— Работай в полную силу. Ты старику понравился.

И я начал рассказывать. Сперва про Толстого и Маршака. Начинался рассказ «за кулисами». Первые фразы я произносил в другой комнате. Я на ходу придумывал фразы, чтобы не задеть самолюбие своих «моделей». Впрочем, они вместе с Горьким очень доброжелательно оценили свои «портреты».

Насмеявшись и крутя головой, Алексей Максимович сказал,

что я похож на них больше, чем они на себя сами.

Маршак сказал:

— Толстой у тебя больше похож, чем я…

Горький закурил тоненькую египетскую папироску. Сказал:

— Этой вашей фразой, дорогой Маршак, будет начинаться какой-нибудь новый его рассказ…

А потом всерьез, обстоятельно стал говорить о способности искусства быть более похожим на действительность, чем сама действительность. И о том, что трудно узнать себя на портрете. Потому что человек знает себя иначе и представляет себя иначе, чем его видят другие.

Потом я рассказывал про знаменитого лингвиста академика Щербу, у которого учился в Ленинградском университете. Потом рассказал историю «В гостях у дяди».

— Отлично, — сказал Алексей Максимович. — Отличные старики. Грузинские «Филемон и Бавкида», символизирующие радушие и нестареющую любовь. Их воспел в свое время римский поэт Овидий, которому посвящал великолепные строки Александр Пушкин.

Самым капитальным из моих устных сочинений той поры был рассказ, который вы тоже знаете, — «Обед с Качаловым». Так случилось, что, когда я уже подошел к концу, приехали гости — человек двадцать, если не больше. Алексей Максимович стал рассказывать им про меня, потом попросил:

— Эрколе, если вы не очень устали, не сможем ли мы дать для вновь прибывших второй сеанс?

Я пошел рассказывать все сначала. Кончил — Ворошилов приехал. Для него Алексей Максимович попросил провести третий сеанс. Толстой говорил:

— Знаете, Алексей Максимович. У Ираклия особенная, так называемая стенографическая память. Он запоминает все, что я говорю, а потом строгает из этого свои рассказы.

— Ну, это крайне сомнительно. Потому что он тут трижды рассказывал это и все по-разному. А вы при этом восклицали: «Откуда ты это взял?» Интересно вот что: сидит начинающий комментатор Лермонтова и продолжительно рассказывает, о чем беседовали между собой знаменитый советский писатель и не менее знаменитый советский актер. И люди, искушенные в литературе и не первый день в ней пребывающие, слушают эту сцену, хотя по существу никакого театрального действия в ней не происходит. А некоторые кокетливые и весьма путаные театральные критики изощряются в поношении «Егора Булычова», утверждая, что пьеса сия не сценична, потому что в ней интерес внешнего действия заменен длинными разговорами. Все это

совершенно неубедительно. Смею думать и утверждать, что действие в «Булычеве» выражено не в сценической суетне, а в диалогах и речах действующих лиц.

Между прочим, искусство живого рассказа было бы невозможно без этого, поскольку действие рассказа заключено в нем же самом. Рассказывание в лицах не завоевало себе прочного места в литературе, потому что не связано с книгой. Дело это крайне интересное, но, видимо, затруднительное. Был у нас в Арзамасе звонарь. Представлял в лицах торговца галантерейных товаров, богомаза, дьячка, нотариуса и десятка два других персонажей. Анафемски талантливо исполнял. Великолепные были скетчи. Но закрепить это на бумаге дело затруднительное не только для звонаря. Между тем исчезновение этого рода искусства мешает его понять.

Через несколько дней после поездки к Горькому мне позвонил Виктор Шкловский. Сказал:

— У меня Петр Павленко. Хочет получить твою рукопись. Я ему говорю: «Он не пишет, а говорит». Не верит.

Трубку взял Павленко. Сказал:

— Будем считать, что мы познакомились. А теперь дайте рукопись… Что значит нету! Сядьте и напишите. Когда мы не пишем, у нас тоже нет рукописи. Не умеете написать — продиктуйте… Что значит «не могу без аудитории». А что, мы с Витей Шкловским не люди? Приезжайте, расскажите нам. Стенографистка запишет. Перестаньте волынить. Мы хотим вам добра. Горький хвалит. Я сегодня же отвезу к нему текст, чтобы получить его отзыв.

Мы встретились. Павленко увез расшифрованную стенограмму. Вскоре в журнале «30 дней» появились мои рассказы с рекомендацией Горького. В нескольких строчках он похвалил их, но отметил, что, оторванные от автора, они многое теряют. Тем самым признал, что это рассказы особые, устные, неотделимые от исполнителя.

Прошли годы. Явилось телевидение. И вместе с ним возможность записать эти рассказы не на бумаге, а в исполнении и рассказать их так, как когда-то рассказывал Горькому.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Когда Николай Семенович Тихонов начинает вспоминать и рассказывать (а рассказчик он бесподобный!) — не устаешь слушать и удивляться его памяти и силе воображения, восхищаясь его историями, похожими на чудеса. Вот он рассказывает, как в 1918 году в Средней Азии из крепости Кушки, на самой южной границе Российской империи, царские офицеры бежали, а казаки ушли в Россию. Тогда афганцы сняли и увезли с границы узкоколейку — несколько верст рельсов, вагоны и два паровоза, запрягли в них слонов, и слоны потащили этот груз до Герата.

— Да, да, брат, слоны! — говорит Тихонов с удивлением и начинает смеяться.

Вот он делится впечатлениями от городов Индии, вспоминает красоты Кашмира, бирманские джунгли, ущелья Гиндукуша, Гималаи, рассказывает о жителях Индонезии и Цейлона. И, воспринимая все это как чудеса, вы будете стараться постигнуть степень авторского преувеличения. Не старайтесь! Почти все, что рассказывает Тихонов, — это передача действительного впечатления или события, причем чаще всего очень точная. И далеко не в вымысле, а в необыкновенном тихоновском восприятии реальности, в ее удивительном ощущении, в небывалом ракурсе изображения, в замечательном таланте видеть так, как не видят и не увидят другие. В его лирическом цикле «Горы» есть стихотворение о Дагестане:

Женщина в дверях стояла,
В закате с головы до ног,
И пряжу черную мотала
На черный свой челнок.
Рука блеснет и снова ляжет,
Темнея у виска.
Мотала жизнь мою, как пряжу,
Горянки той рука.
И бык, с травой во рту шагая,
Шел снизу в этот дом.
Увидел красные рога я —
Под черным челноком.
Заката уголь предпоследний,
Весь раскален, дрожал.
Между рогов — аул соседний
Весь целиком лежал.

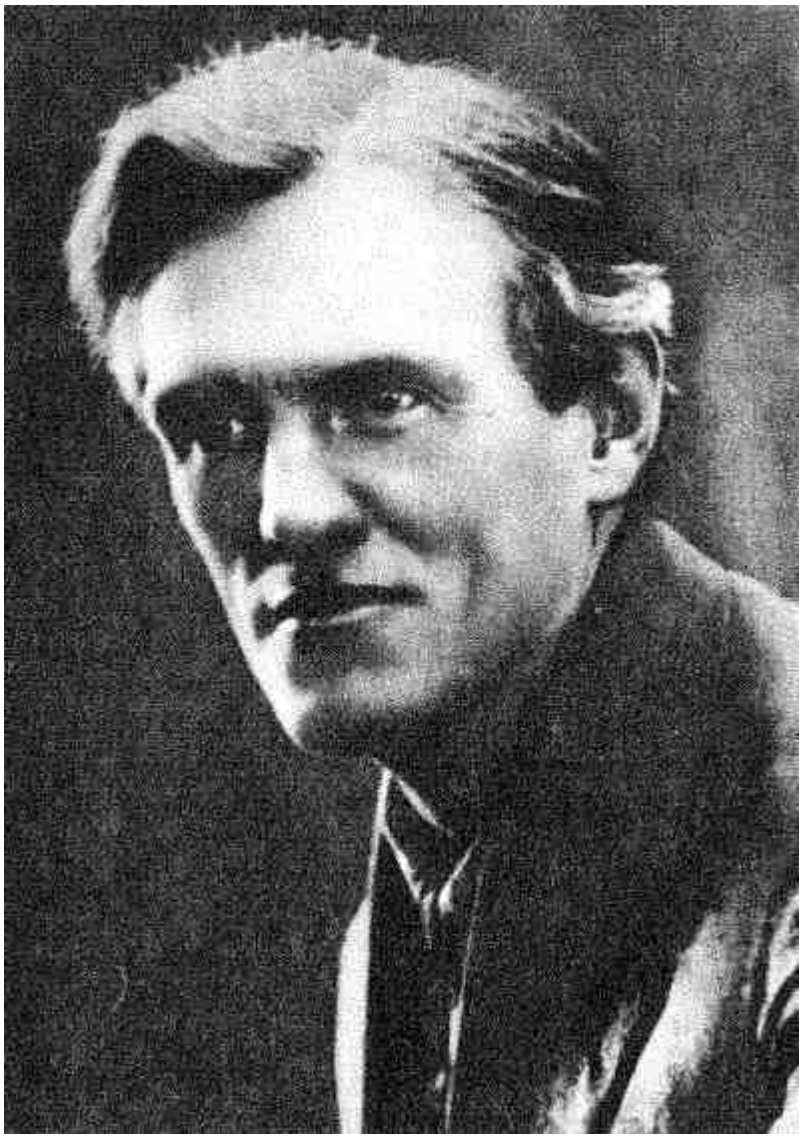
И сизый пар, вползая кручей,
Домов лизал бока,
И не было оправы лучше
Косых рогов быка…

Вдумаемся. Аул, поместившийся между рогами быка… Какое ощущение горного пространства, именно горного! Красные рога быка — косая оправа пейзажа. И какая «оптика», какое цветное видение мира — закат, раскаленный как уголь, женщина в закате, красные рога, черные волосы, черная пряжа, черный челнок, сизый пар — какое трехцветное воспоминание! Какое необычное в поэзии изображение Кавказа, восторг перед красотою горянки и величием Кавказских гор. Без единого восторженного слова. И с удивительной подробностью, передающей движение внутри «кадров» этого горного пейзажа: «И бык, с травой во рту шагая, шел снизу в этот дом» — тут и высота, и пространство, и перспектива. Тут и отношение к Кавказу, и знание Кавказа, и любовь к его людям, и наше время, и Тихонов… Стихотворение это незримо связано с русской классической поэзией, и прежде всего с Лермонтовым, которого А. Н. Толстой назвал великим учителем Тихонова. И при этом оно самобытно и, так же как все лучшие, зрелые стихи Тихонова, стоит в один ряд с шедеврами русской классической лирики.

Глубокое убеждение, что поэзия неотторжима от своего времени, продиктовало Тихонову его знаменитое стихотворение:

Стих может заболеть
И ржавчиной покрыться
Иль потемнеть, как медь
Времен Аустерлица.
Иль съежиться, как мох,
Чтоб Севера сиянье —
Цветной переполох —
Светил ему в тумане.
И жаждой он томим,
Зарос ли повиликой,
Но он неизгоним
Из наших дней великих.
Он может нищим жить,
Как в струпьях, в строчках рваных,
Но нет ни капли лжи
В его глубоких ранах.
Ты можешь положить
На эти раны руку —

И на вопрос: «Скажи!» —
Ответит он, как другу:
Я верен, как тебе,
Мое любившей слово,
Безжалостной судьбе
Столетья золотого.



Стих может жить нищим, но даже при этом он останется верным нашему времени и будущему времени. Стих у Тихонова очеловечен, и в этом одушевлении — его неотразимая сила. Но есть среди этих строк одна, которая вносит переосмысляющую

деталь:

Я верен, как тебе,
Мое любившей слово…

Стихотворение обращено к женщине — это не декларация, это — исповедь.

Стих Тихонова масштабен, многогранен, полон энергии.

Живописная сила слова велика. Внутренний мир поэта бесконечно богат. Опыты жизни обширны. Огромный талант сочетается с глубоким умом, с колоссальными знаниями — плодами подвижнического труда. Общественная деятельность высока, ответственна, многообразна. Вклад Тихонова в развитие национальных литератур нашей страны неоценим. Едва ли не все его переводы входят в сокровищницу русской поэзии, такие, как, скажем, переводы стихов Леонидзе:

И в стихи твои просится рев, грозя,—
Десять тысяч рек в ожидании.
Стих и юность — их разделить нельзя,
Их одним чеканом чеканили.

Это он, Тихонов, делал доклад о развитии национальных литератур на Первом съезде писателей. Он первый, одновременно с Борисом Пастернаком, стал переводить грузинских поэтов. Дружба литератур рождалась не на словах, — работа русских поэтов над переводами — творческий подвиг, о котором еще будут написаны превосходные книги.

Однажды Георгий Леонидзе пригласил Тихонова и его жену Марию Константиновну погостить недалеко от Тбилиси в Доме творчества Сагурамо. Сидели на террасе, разговаривали о поэзии. «Смотрите, какой я гостеприимный хозяин, — сказал Леонидзе. — Я организовал для вас радугу». Из этого эпизода родилось стихотворение Тихонова «Радуга в Сагурамо», имеющее глубокий символический смысл:

Она стояла в двух шагах,
Та радуга двойная,
Как мост на сказочных быках,
Друзей соединяя.
И золотистый дождь кипел
Среди листвы багряной,
И каждый лист дрожал и пел,

От слез веселых пьяный.
В избытке счастья облака
К горам прижались грудью,
Арагвы светлая рука
Тянулась жадно к людям.
А гром за Гори уходил,
Там небо лиловело,
Всей пестротой фазаньих крыл
Земли светилось тело.
И этот свет все рос и рос,
Был радугой украшен,
От сердца к сердцу строя мост
Великой дружбы нашей.

И снова краски — радужная многодветность этого необыкновенно музыкального стихотворения, в котором поэт говорит о природе, словно о человеке: у земли — тело, у Арагвы — рука, облака прижимаются к горам грудью, на листьях дрожат слезы счастья. В этом стихотворении и дружба поэтов. А Тихонов словно рожден для того, чтобы стать певцом этой дружбы.

С 1923 года он стал знакомиться с республиками Кавказа и Закавказья. Пешком и верхом пробирался в высокогорные аулы и селения, жил одной жизнью с горцами, поднимался на снеговые вершины Кавказского хребта, одна из которых носит теперь его имя. В 1926 году началось его знакомство с народами Средней Азии, приобщавшимися к социалистическому укладу жизни. И вот — удивительно! — очерки, написанные почти полвека назад, читаются с увлечением, ибо это не просто деловое повествование, но великолепная поэтическая проза, полная понимания духа народов, глубокого знания их истории, обычаев, быта, и каждый раз их живой облик.

Подростком, читая книги, Тихонов плакал от сочувствия народам, страдающим от угнетения, и когда начал писать для себя, то освобождал в своих сочинениях малайцев от ига голландцев, индусов — от англичан. И позже, юношей, он продолжал основательно изучать историю и географию, особенно азиатских стран, и мечтал увидеть их своими глазами. Прошли долгие годы. Мечта сбылась. После окончания второй мировой войны Тихонов пять раз был в Индии, два раза в Китае, был в Бирме, Таиланде, Индонезии, на Цейлоне и в других дальних странах, видел Ближний Восток — Сирию и Ливан.

В 1949 году, когда он впервые ехал по дорогам Афганистана в Пакистан, в древний Лахор, у него было ощущение, что он

возвращается в места, в которых уже бывал и они были почти такими, какими он себе представлял их. Казалось, осуществлялся сон его детства. И до сих пор давние впечатления живут в его сознании с необычайной яркостью. Время не уходит — все времена с ним. Он написал об этом превосходный рассказ «Мост у Аттока».

Все, чего достиг Тихонов, он достиг сам. Сын петербургского ремесленника, он не смог получить высшего образования. Началась первая мировая война, восемнадцатилетнего Тихонова забрали в солдаты и определили в кавалерию, в гусарский полк, воевавший в Прибалтике.

Когда совершилась Октябрьская революция, он пошел в Красную Армию, участвовал в разгроме Юденича, а вернувшись в Петроград, не сняв еще солдатской шинели, стал писать стихи, посвященные победе Революции, о тех, кто ее завоевывал:

Случайно к нам заходят корабли,
И рельсы груз приносят по привычке;
Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанет в перекличке.

Тогда же написал он небольшую поэму про индусского мальчика Сами. Сами слышал, что далеко за снеговыми горами живет человек, которого зовут «Зенин» (так индусы произносили Ленин), и, стоя на коленях, ребенок воссылает мольбу, обращенную к Ленину, уверенный, что Ленин услышит его:

Так далеко был этот Ленин,
А услышал тотчас же Сами,
И мальчик стоял на коленях
С мокрыми большими глазами…

Заметьте: это — 1919 год. «Сами» — одно из первых произведений о Ленине.

Впервые я увидел и услышал Николая Семеновича в 1926 году, в Ленинграде, на вечере в Институте истории искусств, где училась литературная молодежь, знавшая множество стихов наизусть, особенно современных поэтов. Уже и тогда Тихонов был знаменит и любим. Читал он деловито, с увлечением. Стихи были необыкновенно чеканные:

Локти резали ветер, за полем — лог,
Человек добежал, почернел, лег…

И многие студенты беззвучно шевелили губами, произнося эти стихи про себя. Тихоновские строчки афористичны, запоминались, становились формулами, цитировались, входили в поэтический обиход:

Но мертвые, прежде чем упасть,
Делают шаг вперед…

Это стихи из его первых сборников «Орда» и «Брага». Мало кто в русской поэзии начинал так, как начинал Тихонов. Затем последовали «Поиски героя», «Юрга», «Стихи о Кахетии».

В 1935 году Тихонов побывал в Польше, в Австрии, во Франции, Бельгии, Англии. Над Германией распростерлась фашистская свастика, но Европа жила еще мирной жизнью. Но Тихонов остро почувствовал канун катастрофы и написал об этом стихи «Тень друга»:

Как будто весь воздух иссвистан плетьми,
Молчанье металла — над людьми…

Вообще поэзии Тихонова присуще острое ощущение жизни — своей страны, и других народов, и целого мира. И правота его подтверждается ходом времени. В ту пору в «Тени друга» часть критиков увидела необоснованное преувеличение и не услышала приближающегося гула войны.

Говоря о Тихонове, прежде всего имеют в виду его поэтическую работу. Но не в меньшей мере Тихонов — мастер прозы. Рассказы «Военные кони», «Вамбери», «Кавалькада», «Мост у Аттока», сборники «Вечный транзит», «Белое чудо», «Шесть колонн», мемуары принадлежат замечательному прозаику. Я далек от мысли, что все тихоновские рассказы документальны. Нет, только часть. Но и в основе других угадываются реальные события, реальные дела и чувства современников Тихонова и его самого, «взятые крупно» и оживленные пылким воображением.

Особое место занимают его «Ленинградские рассказы», созданные во время ленинградской блокады, в осажденном городе, печатавшиеся в нашей центральной прессе и с потрясающей силой показавшие всему миру подвиг великого города. Я помню, как мы читали их на Калининском фронте. Без громких слов, без патетики, с целомудренной сдержанностью рассказывает Тихонов, как люди умирают, но не сдаются и

великий город стоит. Значительна каждая фраза.

Вот из рассказа о девушке, вытаскивавшей людей из-под обломков разрушенных зданий:

«При лунном свете она увидела, как высоко над грудой рухнувших этажей, точно в воздухе, стоит женщина в одной рубашке, прижавшись к остатку стены, в углу, случайно уцелевшем на пятом этаже. Женщина стояла как статуя, как мертвая, упершись руками в куски стены справа и слева. И Поля смотрела, не отрываясь, на белое пятно ее рубашки. Она думала только о том, как бы поскорее ее оттуда достать и как это сделать».

Описывая блокированный город, Тихонов изображает не только подвиги ленинградцев, но и сам Ленинград в его суровом величии. Оно подчеркнуто сравнением города с горами Кавказа:

«Снежные карнизы висят, как на леднике, и город походить стал на горный хребет — весь завален снегом, дома темные, как скалы, и все как осветится взрывом, вспыхнут пожары. И видишь, где что горит».

Кроме рассказов Тихонов создал в ту пору замечательную поэму «Киров с нами», книгу стихов «Огненный год» и за девятьсот дней ленинградской битвы написал больше тысячи очерков, обращений, заметок, статей… Имя его вписано в историю ленинградского подвига и слито с Ленинградом навеки.

Я познакомился с Тихоновым в 30-х годах, когда еще жил в Ленинграде. Не раз ездил с ним по Грузии. Встречал его на Эльбрусе. И вот уже более тридцати лет бываю у него в его московской квартире или на даче. Дом его всегда полон. Кого только я не встречал там — писатели, ученые, художники, летчики, именитые и менее именитые. И вовсе не именитые, а просто старинные друзья Тихоновых, потому что Тихонов и жена его Мария Константиновна, недавно от нас ушедшая, всю жизнь были верными друзьями своих друзей и дом их особенный. Сюда приходят по душевной потребности, потому что здесь хорошо, интересно, сердечно. И беседа с Марией Константиновной — талантливой, тонкой, широкообразованной (мало кто мог сравниться с ней в знании русской и европейской поэзии!), — беседа с ней и с Николаем Семеновичем — это беседа всегда увлекательная и творческая, временами сопровождающаяся чтением новых тихоновских стихов.

Отец Марии Константиновны К. Ф. Неслуховский был преподавателем петербургского пехотного юнкерского училища. В его квартире на Гребецкой улице, 9/5 с осени 1906 года до начала 1907-го работал Владимир Ильич Ленин и происходили совещания членов ЦК РСДРП. В эту семью в 1921 году вошел

молодой красноармеец Николай Тихонов. При очень разных характерах Николай Семенович и Мария Константиновна были едины в восприятии жизни, людей и поэзии. Во время блокады она была неразлучна с ним. Жить для других, а не для себя всегда было для обоих законом. И в стихотворении, посвященном жене, Тихонов говорит:

…в нашем пути непростом
Мы отдали главное людям,
И мы не жалеем о том.

Многое я еще не сказал о Николае Семеновиче — о его украинских и югославских стихах, о пакистанских, афганистанских и о тех, что озаглавлены «На Втором Всемирном конгрессе мира», не сказал о замечательной «Палатке под Выборгом»… Но ведь это не последовательный рассказ — это наплывы стихов и воспоминаний, желание присоединиться к нашему общему торжеству и сказать в юбилейные дни хоть несколько слов о героической жизни Николая Семеновича Тихонова, о его поэзии — героической и лирической, о великой судьбе поэта, который говорит, и говорит так прекрасно, о самом главном, ради чего мы живем.

ГЕОРГИИ ЛЕОНИДЗЕ И ЕГО СТИХ

Если не стареют стихи, не стареет в нашем представлении и сам поэт. Не знаю, может быть, это истина старая, но мне она кажется новой, потому что она вошла в наше сознание через строки замечательного грузинского поэта Георгия Леонидзе, великолепно переведенные Николаем Тихоновым:

И в стихи твои просится рев, грозя,—
Десять тысяч рек в ожидании.
Стих и юность — их разделить нельзя,
Их одним чеканом чеканили.

Пусть идут годы. Эти стихи не стареют, и не стареть самому Леонидзе. Его юность и его стих нерасторжимы. Иной биографии, кроме поэтической, у него нет. Он воплотился в строчках своих стихов. Относя к нему слова Пушкина, можно сказать, что он исповедался в них невольно, увлеченный восторгом поэзии.

Печататься Леонидзе начал с десятилетнего возраста. Он родился, чтобы стать поэтом. Первые годы вошли в его стихи как тема, как материал, как неумирающая свежесть первого впечатления, когда в сверкании кахетинской весны, в цветении садов, в море красок раскрылся перед ним мир, возвеличенный цепью Гомборских гор и развалинами древних твердынь, мир, оживленный грузинской речью, сверканием плуга, скрипом арбы…

В тринадцатилетнем возрасте — в то время он учился в Тбилиси — его напутствовал великий Важа-Пшавела, который в ответ на отроческое послание написал свое — «К Георгию Леонидзе» и пожелал молодому поэту излучать горячий свет в мужественных и сильных стихах.

Сегодня мы могли бы сказать великому Важе, что его напутствие не прошло даром, что отрок, отмеченный им, стал одним из замечательнейших поэтов не только своей родной Грузии, но и всей Советской страны, что это поэт самобытный, национальный, народный в самом высоком значении этих высоких слов. И всему, что им создано зрелого, присущи одухотворенность, энергия, жизнелюбие, огромная щедрость чувства, глубокость мыслей, неповторимая прелесть образов. Стих Леонидзе рдеет, как виноградный сок, мчится за оленем, царит над снежной вершиной, оборачивается тенью орла, купается в блеске вод, славит ослепительные рассветы, летит в

неоглядный простор, признается в любви к отчизне, устремляется в будущее, дышит бурею чувств…

Любовь Леонидзе к родной земле не нуждается ни в каких доказательствах. Каждой строкой своей он обращается к ней, славит ее каждым стихом:

Тобой озарены мои мечты,
О Грузия! Ты вся как вдохновенье!
Ты сердца моего биенье, — ты —
Названье моего стихотворенья!

Если показать советскому читателю, не объявляя фамилии автора, любое стихотворение Леонидзе, не сказав ни когда оно написано, ни с какого языка переведено, читатель непременно ответит, что автор — великолепный грузинский поэт, поэт современный, советский, ибо узнает в стихе характер и пейзаж Грузии, ощутит ее красоту и найдет ответ на чувства, пробужденные нашим великим временем. Даже и в тех случаях, когда Леонидзе обращается к событиям грузинской истории и говорит с бессмертной поэмой Руставели, с древними грузинскими мастерами, с великим Бараташвили, — он говорит от имени нашей эпохи; ощущая живую связь с этим прошлым, он славит поступательный ход истории, восхищается в прошедших веках только тем, что было чревато в них задатками будущего. Превыше всего он ценит творческий труд, будь то страница летописи, покрытая вязью грузинских букв, виноградная гроздь, выбитая на камне, или резная дверь, повторившая узор виноградной лозы. Смерть бессильна, твердит его стих, перед самоотвержением народа, перед трудом, перед творческим подвигом. Они входят в наш труд, в нашу жизнь, в них — начало и корень величайших свершений народа, освобожденного от рабских оков. Не часто случается, чтобы события древней истории были наполнены таким животрепещущим смыслом и отмечены таким историческим оптимизмом, как в стихах Леонидзе!

В его поэме «Портохала» рождается, трудится в беспросветной нужде и растит детей безвестная женщина из народа, крестьянка, жившая в XI столетии. Это образ-символ, это «родина-мать». И в то же время образ столь живой и конкретный, что кажется — Леонидзе видел ее, измученную, делил с ней скудную трапезу, оплакивал ее кончину. Но вдруг — показалось поэту — он видит ее в колхозном саду, среди нынешнего грузинского изобилия… И тут с поразительной остротой мы ощущаем нашу действительность, наше время, увиденные «оттуда», сквозь тысячу лет, и начинаем как великое чудо

воспринимать нашу жизнь глазами бедной грузинки, жившей еще до рождения Шота Руставели.

Едва ли не в каждом стихотворении Леонидзе изобретает неожиданный поэтический ракурс, позволяющий читателю по-новому ощутить величие социалистического труда и через грани стиха «увидеть», как видит их Леонидзе, — цветущий миндаль под майскими ливнями или вспыхнувший в плодородной долине электрический свет, набросивший золотую ткань на вечереющие просторы.

Поэзия Леонидзе заражает ощущением полноты жизни, восторгом перед совершенством ее воплощений:

Мы прекраснейшим только то зовем,
Что созревшей силой отмечено:
Виноград стеной, иль река весной,
Или нив налив, или женщина.

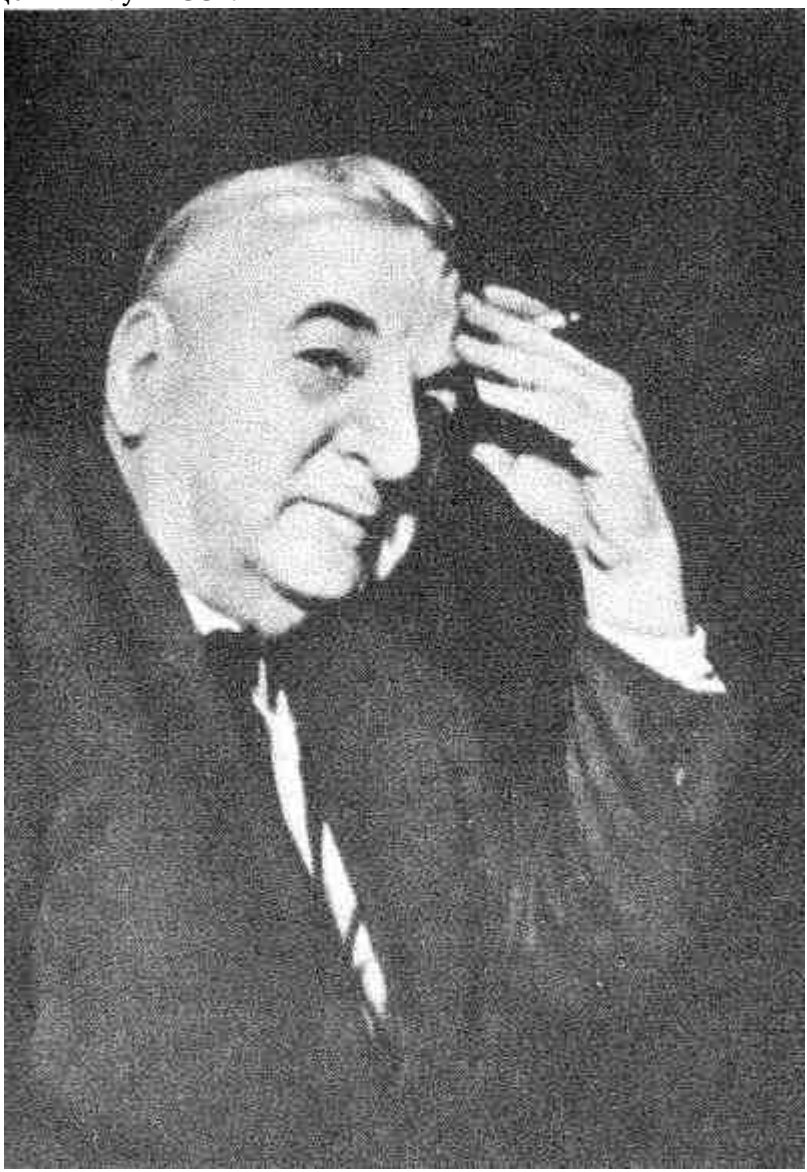
Эти образы зрелой поэзии Леонидзе обращены к народу, понятны народу, совпадают с его эстетическими критериями.

Кто из поэтов прошлого мог сказать, что он дожил до осуществления выраженной в его песне народной мечты? Советские поэты имеют на это право! И Леонидзе с гордостью мог перечитывать свои стихи 1930 года — призыв к реке Иори утолить жажду Кахетии — и другие свои стихи — 1951 года, в которых воспел ту же Иори, «влажным жемчугом» хлынувшую в Самгорский канал!

«Залежи тысячелетние и целину поднимающий», — говорит поэт, обращаясь к своему современнику — секретарю районного комитета партии. Мне думается, однако, что секретарь райкома с не меньшим основанием мог бы скапать то же самое Георгию Леонидзе.

«Залежи тысячелетние» Леонидзе поднимает не только в поэтических своих сочинениях. Он замечательный знаток грузинской истории и народного эпоса. Талантливый исследователь грузинской литературы и культуры, автор великолепных работ о поэтах XVII–XIX столетий — Нешанги, Иосифе Тбилели, Бесики Габашвили, об ашуге Саят-Нова, о Николозе Бараташвили, об Александре и об Илье Чавчавадзе, о Сулхане-Саба Орбелиани, о связях грузинской и русской культур — о Грибоедове, Пушкине, о грузинском «первопечатнике» Антимозе Иверием, которого под именем Антима чтит вся Румыния как своего великого просветителя. Об изысканиях Георгия Леонидзе, о его упорном собирании материалов о великих писателях Грузии, о его кропотливой работе в архивах, о

его научных открытиях можно было бы написать увлекательную статью. Умение читать документ, «воскрешать» историю, интерес к точно аргументированным фактам сделали его одним из крупнейших представителей грузинской литературной науки. Более двадцати лет поэт Г. Н. Леонидзе возглавлял Государственный литературный музей Грузии, академик Г. Н. Леонидзе руководил Институтом грузинской литературы Академии наук ГССР.



Много сделал он для изучения великого поэта Давида Гурамишвили, который еще юношей, бежав из лезгинского плена, попал в Москву, а потом поселился на Украине и до глубокой

старости прожил в полтавской деревне Зубовке.

…В связи с юбилейной датой — мы отмечали двести пятьдесят лет со дня рождения Гурамишвили — в Киев прибыли делегации писателей из Грузии, Москвы, Ленинграда. Грузинскую делегацию возглавлял наш дорогой Георгий Николаевич Леонидзе, с головой, сверкающей серебром, и, как всегда, с юной свежестью впечатлений воспринимавший открытый перед ним мир.

Покуда мы мчались в Миргород (в Киеве к нам присоединились двадцать украинских писателей, и машины шли вереницей), за это время мы теряли Леонидзе раз шесть. То выяснялось, что он остался, чтобы расспросить в чайной какого-то повара о грузинских фамилиях, встречающихся на Полтавщине, То он кому-то сказал, что заедет в гоголевскую Диканьку и потом надеется, обогнав нас, побывать еще и в Сорочинцах. В Зубовке он ушел за несколько километров, чтобы своими глазами увидеть то, что открывалось взору Гурамишвили. В Полтаве… Но нет никакой возможности рассказать здесь обо всем, что успел увидеть, услышать, узнать, обследовать этот представительный и легкий в движениях, маститый и в то же время молодой человек, неугомонный, неутомимый, неутолимый в своей любознательности.

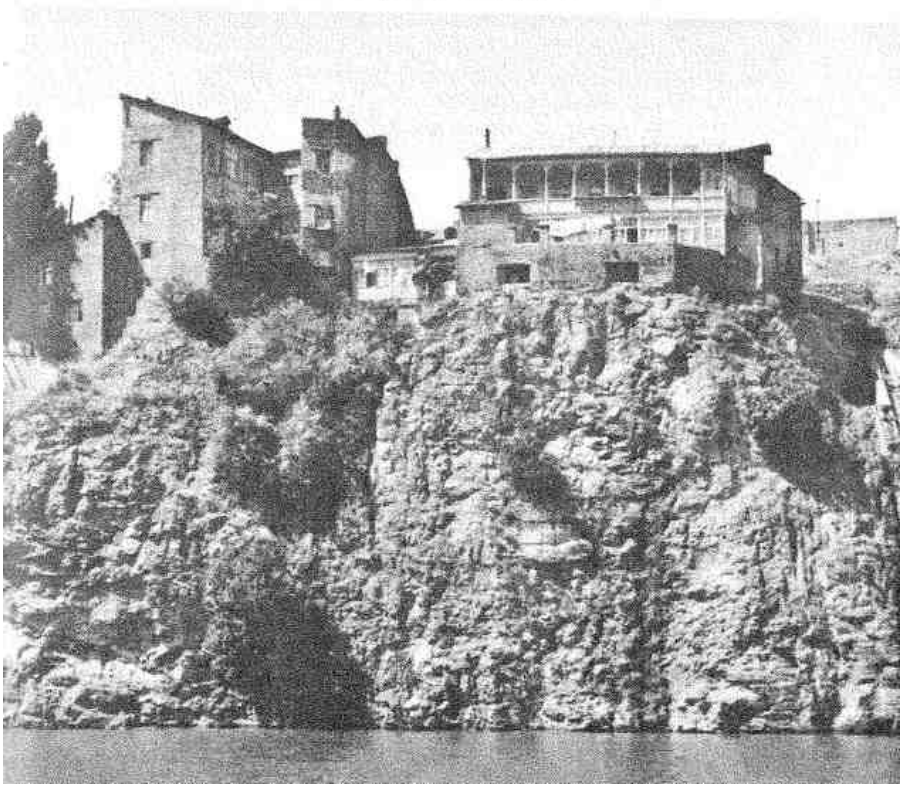
Прошло месяца два. И мы прочли в газете небольшую поэму Леонидзе, написанную в форме путевого дневника, в которой он соединил итоги долголетних изучений Гурамишвили и благородные впечатления тех дней:

Мы в Миргороде… Давнее желанье
Исполнилось. Еще детьми, за партой,
Стремились мы мечтой сюда — в те годы,
Когда впервые в сердце зазвучала
Могучей скорбью песнь «Давитиани»
И Гоголь нас пленил своей улыбкой…
Какое утро! Свежий ветерок
Играет легкой оолачной куделыо;
Высокие осины шелестят
Серебряной листвой. Хорол струится.
И слышу я, как Кацвия-пастух
Наигрывает в роще на свирели.

Удивительно! Серебряная листва осин, трепетные тополя, летящие гуськом, подобно журавлиной стае, «плакальщицы ивы» над Хоролом, чернота влажных пашен, червонное золото увядающей калины, разгул богатой украинской осени — этот

простор, не замкнутый волнистой линией гор, органически входит в грузинскую поэтическую речь, и эти новые краски светятся и сверкают по-леонидзевски.

Тбилиси. Фотография 30-х годов



А он вспоминает, он говорит с читателем, обращается к Гурамишвили:

Вот это поле ты пахал когда-то…
Был человек добра — так нам сказали —
И потрудился, видим мы, немало…
Выращивал ячмень, и лен, и просо,
А если не бродил в твоих кувшинах
Тот буйный, сладкий сок лозы — ну что ж!
Он хлынул током огненных стихов!

И объясняет ему, — тот, умирая, этого не знал, — что он, Гурамишвили,

Восстал из пепла с громкой песней,
Возвысился, и горы пересек,
И встал, как брат, бок о бок с Руставели.

Так Леонидзе беседует и с Хоролом, и с нивой, и с украинской землей, и с людьми Украины:

Спасибо, братья, вам! Вы дали кров
Несчастному скитальцу, приютили
Изгнанника, бежавшего из плена,
Измученного злой судьбой страдальца,
С босыми, изъязвленными ногами,
Всем нам родного,
Нашу плоть и кровь!

И он сказал за всех нас то, что испытали мы, приехавшие на этот праздник из разных республик, когда, растроганные и взволнованные, стояли на трибуне возле ограды кладбища в Миргороде, перед лицом всего города, который пришел сюда, чтобы почтить память великого грузинского поэта, умершего более полутораста лет назад, но ставшего символом нашего слияния, нашего единства и нашей удивительной дружбы. И заключают это стихотворение возвышенные слова, с которыми обращается грузинский поэт к нашим друзьям — поэтам украинским:

Переплетем же струны наших лир,
Сольем сердца, как братья, воедино…
Сегодня слышим отклик из былого
Мы, зодчие невиданной любви!

ОБРАЗНЫЙ МИР ЧИКОВАНИ

В стихотворении Симона Чиковани «Гремская башня» замечательно сказано об одном из важнейших достоинств истинного поэта — умении увидеть в предмете сходство с другим и, обнаружив суть этого сходства, превратить его в поэтическое сравнение:

Всему дана двойная честь
быть тем и тем: предмет бывает
тем, что он в самом деле есть,
и тем, что он напоминает.

Каждый поэт проникает в суть предмета по-своему, по-своему рассекает предмет острым сравнением, соотнося новое впечатление со своим опытом, со своим вйдением. Через умение образно постигать суть вещей раскрываются и время, и направление идей, и личность поэта, и национальность его, и степень его народности. Декларации, называния, перечисления могут быть звучными стихами, но проникающей силы в них нет. Этой проникающей силой в высокой мере был наделен сам Симон Чиковани.

И вот выходит его новая книга, составленная из лучших, наиболее известных стихов. Если бы мы и не знали имени автора и года издания, не знали бы, с какого языка переведены эти стихи, все равно угадали бы. Потому что образный строй поэзии Чиковани — предметы, которые видит он и с которыми сравнивает, — обнаруживает поэта грузинского, народного и глубоко современного. Не только в стихах, где воспета или упомянута Грузия, — это не удивительно, — но и в циклах «Свет над Севаном», «На польской дороге», «Цветы над Одером». Так, в стихах об Армении поэт отмечает сходство каменного орнамента с виноградной лозой. И мы сразу угадываем: так мог сказать только грузин. «Горы для нас разжигают зарю», — мог сказать об Армении только сосед, только грузин, и грузин современный; горы не разделяют его с другими народами, а связывают с ними. И тень горы между дубами мог заметить скорее всего грузинский народный поэт, только он мог сказать: «Девять гор перешел я и девять ущелий», потому что девять — число из грузинских народных песен и сказок. Любуясь польской народной пляской, поэт сравнивает юношу с ветром, а ее — с виноградной лозой. И снова, даже и в переводе, мы чувствуем грузинскую речь и снова

улавливаем круг грузинских ассоциаций.

Чиковани видит новую Польшу, он влюблен в нее, восхищен ею. Все время он замечает в ней что-то неуловимо родное — то взглянув на вершины Татр, то приметив метнувшуюся тень горной птицы. Новые впечатления он соотносит с привычными и мерит их своею, грузинскою, мерой.

Он посвящает стихи горному, именно горному, озеру. И пишет из Татр, посылая письмо домой:

Предвечерняя тень,
удлиняясь, лежит на земле,
Угасающий день
безвозвратно уходит в былое.
Эти строки письма
я писал не пером на столе,
А на дикой скале
заходящего солнца стрелою.

Какая энергия в этих строках, какая динамика! И это соединение элегического описания уходящего дня с внезапной романтической гиперболой, такой новой и в то же время такой характерной для грузинской поэзии!

Вы скажете: в этом стихотворении есть приметы поэта грузинского. Согласен. Но поэт истинный национален даже и в том, что не заключает в себе явных атрибутов национальности. Иначе мы должны были бы прийти к заключению, что национальная форма в поэзии сводится лишь к языку. И если поэт не упоминает имен или обычаев своей родины, не называет ее, не описывает ее пейзажа, то в переводе он неизбежно должен утратить национальное своеобразие, национальную сущность. Да! Со стихами декларативными, отвлеченными так чаще всего и бывает. Но с подлинной поэзией такого случиться не может. Есть у Симона Чиковани стихотворение о майском дожде:

То в капанье слышится треск
Расправленных крыльев павлиньих,
То их переливчатый блеск
Мерещится в молниях синих.
К дождю обратим все мечты.
Прижмемся на улице к зданьям.
Средь давки откроем зонты,
В толпе под платанами станем.

Казалось бы, кроме платанов, в этом стихотворении нет ничего грузинского. А между тем по духу, по жизнеотношению, по темпераменту наблюдающего эти потоки это великолепнейшее грузинское стихотворение со всей непосредственностью «открытого» чувства, с ликованием при виде этого чуда — дождя. И что важно: такого стихотворения о дожде еще не бывало, оно никого не повторяет и не может быть воспроизведено, потому что в этом лирическом эпизоде отчетливо проступает личность самого Чиковани, вместившего в восемь строф одно лишь мгновение, но жизни подлинной, единственной и многообразной.

Конечно, можно было бы вспомнить какое-нибудь другое стихотворение, но я сознательно привел именно это, потому что шумный и теплый дождь проливается во многих стихотворениях Чиковани, сопутствуя важным событиям его творческой жизни. И не случайно. Для поэзии Чиковани характерна своя образная система, свои излюбленные сближения, сравнения, соизмерения. Но всякий раз они появляются в новом качестве, словно бесконечно богатые оттенки одного цвета. Поэт любит образ золотистой пчелы, цветущие липы, над которыми слышно гудение; его постоянные образы: улей, пасечник, трепет пойманной рыбы, вдохновенный полет и терпеливый труд ласточки, — с ними он любит сравнивать рождение своих стихов; раковина, в которой вечно шумит море, дубы, орел, пламенные краски рассвета и полдня, руки мастера, ночной Тбилиси. И горы. И еще один образ, могучий, бросающий пламенный отсвет на всю поэзию Чиковани: великий Важа-Пшавела.

Образные находки Чиковани так точны, неожиданны, заключают в себе такое острое видение, что из стихов они переходят в наш собственный образный мир; их трудно, их невозможно забыть. Чего стоит, скажем, удивительное предположение, что узор грузинских букв повторяет извивы виноградной лозы! Или строки из стихотворения «Работа», где поэт о себе говорит:.

Я сдержать налетевшего чувства не мог,
Дал сорваться словам с языка,
И, как вылитый в блюдце яичный белок,
Торопливая строчка зыбка.

Зыбкость вылитого в блюдце белка — образ смелый, новый, точный, глубокий, соединение многих значений: тут назван источник жизни и будущая жизнь, уловлен миг творчества, застигнута стремительность вдохновения. Многое может сказать поэтическое сравнение, если оно составляет открытие поэта, если

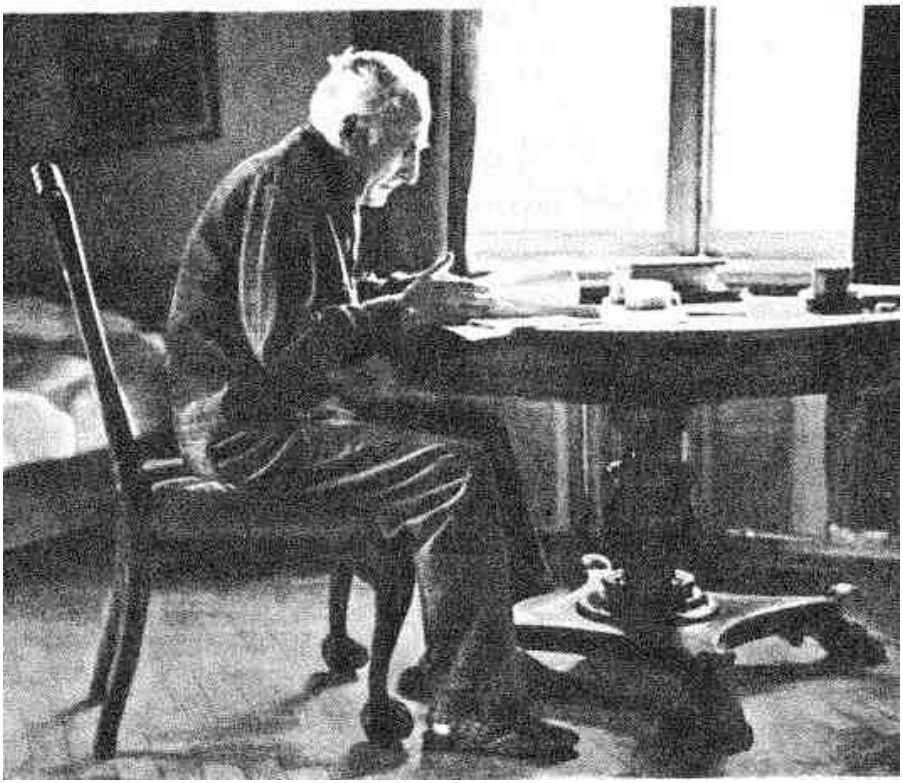
оно выражает глубокую мысль.

Поэзия Чиковани лирична и живописна. Но глубокое своеобразие придает ей именно это постоянное присутствие «плодовитой мысли», рождающей «цепную реакцию» ассоциаций. Задумывая стих, Чиковани не созерцает пережитое, а стремится сообщить нечто важное из своего умственного и душевного опыта. Эта «сообщительность», содержательность стиха Чиковани делает его особо вместительным и весомым. Это — лирика философская. Образ и ассоциативная мысль несут ее, подобно двум крыльям. Но перескажите стихи прозой, оставив одну только мысль, отнимите от описания сквозную мысль, представив фрагмент вместо целого, — и стихотворение рухнет, на одном крыле оно не спланирует.

Вопрос о том, как влияет на формирование современного поэта иноязычный, скажем русский, поэт, — вопрос неизученный. Но если уж думать о традициях этого рода, то, говоря о лирике Чиковани, можно вспомнить о Тютчеве.

В стихах Чиковани почти никогда нет фабулы, он выбирает сюжеты скупые, трудные. Возьмем стихотворение «У камина Важа-Пшавела» — шестьдесят строк: камин, орел на чинаре, горы, сравнение поэтического огня Важа-Пшавела с бушующим пламенем. Другой поэт растапливает камин, гневное чучело орла взирает на пришельца, пламя рождает стих. Поэт просит благословения у патриарха поэзии.

Здесь нет движения сюжета, нет события, но мысль развивается равномерно и напряженно. Дойдя до конца стихотворения, вы перечтете его. А перечитав, увидите как бы с другой высоты, ибо уже знали конец.



Только тот, кто исходил Грузию, как Чиковани, мог создать такие стихи о родине Важа-Пшавела Чаргали. О Хевсуретии. О Сванетии. О Мегрелии. О Колхиде. О Кахетии. О крепостях Греми и Вардзия. Мог увидеть бесконечность отчизны не в пространстве и не во времени, а сложив впечатления, которые дарит ему Грузия, в одно впечатление:

А ну, поставь-ка скалы сверху скал,
В их серебре, в туманной пене,
Орлиных крыльев у виска
Послушай-ка и трубный глас оленя.
И крепостей на всех вершинах мощь
измерь-ка мастера глазами,
Все собери ты краски наших рощ,
Их в тьме времен уже сиявший пламень.

Надо так понимать историю Грузии, как понимал ее Чиковани, чтобы заново рассказать о скитаниях и бедствиях Давида Гурамишвили, уже описавшего эти свои скитания и

бедствия. Чтобы создать поэму, вместившую чувства Гурамишвили и наши чувства к нему, поэму, в которой те же события возникают в исторической перспективе, приближенные к нам «стиха трубой подзорной», как сказал бы сам Чиковани.

Это стекло поэзии расширяет «условность предела». И — характерные для Чиковани слова:

Хочу, чтоб вечно множились друзья,
Чтоб чувство дружбы бесконечно зрело.

Вот почему в его стихах шумят сады Украины, сверкает пламя подмосковных берез, млеют от зноя литые купола гор над Севаном, встают дуги радуг над Польшей и вьется синяя лента Одера: поэт видит, как мужает дружба.

Хорошие люди населяют сборники замечательного поэта, великие люди: царь-поэт Теймураз и Фредерик Шопен, молодой хевсур, желающий стать шофером, и Гёте, Бараташвили и Пушкин, Илья Чавчавадзе и Ованес Туманян, Важа-Пшавела и уральский железнодорожник Кунавин, отдавший жизнь за освобождение польской земли, рыбаки и садовники, герои Отечественной войны, рожденные на грузинской земле, московские поэты, которым с юных лет было открыто умное сердце Симона Чиковани. Это сердце любит дорогу в Москву, ибо, как сказано в одном из самых ранних стихотворений, открывающих книгу, через нее лежит дорога туда,

Где рельсы и свищут, и льются, и стелют
Огни по уже пролетевшим огням,
Где конь мой Мерани ныряет в метели
В безжалостной жадности к будущим дням.

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

Мы ехали в Москву из Тбилиси в начале января 1942 года: Ираклий Абашидзе и Алио Марцхулава — на первое за время войны заседание президиума Союза писателей СССР. Михаил Светлов и я — в распоряжение Главного политического управления Красной Армии для назначения в армейские газеты. Движение через Ростов восстановлено еще не было, и поезд шел на Сталинград, Ворисоглебск и Михайлов. Вагон скрипел от морозов и старости, в дальнем купе кто-то уныло тянул на баяне: «Любимый город может спать спокойно…» Пассажиры занимались игрой в домино или спали. Наконец, приближаясь к Москве, мы вошли в зону, недавно освобожденную, и, не отрываясь от окон, глядели на следы поспешного пожарища. К станции поезд подошел медленно, и так же медленно в белом полусвете зимнего дня скользнуло кирпичное здание станции без крыши, с черными проемами окон и закопченными буквами на фасаде — «Серебряные пруды».

Абашидзе вздохнул:

— Какое название прекрасное. Как поэтичен этот народ. И что они сделали!..

Миновав платформу, вагон наш остановился на пустыре: невдалеке торчали остатки сожженной деревни, прямо перед окном валялся искореженный бомбардировщик со свастикой. Рядом дети катались на санках с крохотной ледяной горки. Какой-то маленький, закутанный в мамкин платок, ударял железным предметом по самолету.

— Ты погляди на него! — восхитился Ираклий. — Хочет разобрать все — до последнего винтика!

Поезд тронулся. Сбитый самолет, снежная горка, дети сдвинулись влево и в прошлое.

Абашидзе ушел к себе. Через два часа снова появился в дверях:

— Хочешь, прочту?

Не буду цитировать первый вариант этих двенадцати строк. В них были и сожженная деревня, и стервятник со свастикой, а в конце — неожиданный поворот, переосмысливший всю картину: «И ребенок, у которого они отняли детство, со слезами ударял по холодному железу самолета крошечным кулаком, словно хотел отомстить».

Умение увидеть в движении жизни сложный «сюжет», при этом увидеть то, что прошло мимо внимания других, способность сочетать емкость и краткость, поразить неожиданным ходом —

это свойственно Ираклию Абашидзе смолоду.

И еще помню: лето 1942 года, когда черная краска, заливая карту нашей страны, текла на Кавказ и наши войска встали насмерть в ущельях. Ираклий, находившийся тогда в Нальчике, написал стихотворение — всего двадцать строк: «Капитан Бухаидзе», в котором голос убитого обращался из могилы к живым со словами, что если бы он, Бухаидзе, мог воскреснуть из мертвых, то снова умер бы, защищая родную землю. И он, павший грузин, завещал спасенье отчизны живым. Мне потом пришлось слышать это стихотворное завещание — под бренчание пандури какая-то женщина пела песню на эти слова в поезде, шедшем из Тбилиси в Батуми. А в другой раз, уже на другой мотив, эти стихи «сказывал» дряхлый старик. Стихотворение стало не песней народной, а народными песнями — так естественно отвечали его обороты, его содержание состоянию душ целой нации, так легко ложились они на мотив. Не поэт говорил с народом — говорил убитый солдат. И эта способность к перевоплощению, способность стать другим — еще одно органическое свойство таланта Ираклия Абашидзе. Он как-то признался в стихах: он анает, о чем рыдает пожелтевшая листва на деревьях, что растревожило летящую птицу. Даже горы думают в его стихах. И разговаривают реки. Две реки, две Алазании рождаются на высотах горного Кавказского хребта. Одна орошает долину Кахетии — пашни и виноградники, другая, повернутая к востоку мощным водоразделом, бесплодно низвергается с аварских нагорий. Если объединить воды этих двух Алазаней, умножатся урожаи кахетинской долины. И в одном из стихотворений — это было в 50-х годах Абашидзе поведал, что в сновидениях своих эти реки видят, как соединялись Волга и Дон. И, сострадая им, разделяя их вековую тоску, поэт рассказал нам, что

Две Алазани мечтают о чуде,
Радостном дне достижения цели…
Чудо вершится…
Работают люди.
Новое русло пройдет по ущелью.
Свойственны рекам мечты человечьи.
Скоро уже на просторе широком
Встретятся сестры — и станет их встреча
Морем, зерном, электрическим током.

Очень хорошо перевел Наум Гребнев!

Сказочная образность и гражданская тема так же легко и свободно сливаются в поэзии Абашидзе, как мысли о

современности и об истории, всемирно значимое и сугубо интимное. На полноту характеристики не претендую, — это не монография. Я только хотел отметить некоторые существенные черты дарования замечательного поэта — искусство перевоплощения, любовь к неожиданным осмыслениям, умение построить в стихе напряженный сюжет. Все это вспомнилось мне, когда я прочел, а потом много раз перечитывал новое создание Ираклия Абашидзе «По следам Руставели».

Шота Руставели — великое начало грузинской поэзии, каким могла бы гордиться любая из прославленных литератур мира; поэт, даже и теперь, спустя восемь веков, сохранивший животрепещущую прелесть новизны, самим фактом своего существован ия раз навсегда обязал своих поэтических потомков не ронять достоинство грузинского слова, беречь его как зеницу, видеть в жизни возвышенное, смелое, благородное, воспевать доблесть и красоту. Именно от него пошел в грузинской поэзии пафос утверждения и воспевания, преобладающий над отрицанием и критикой. И кажется, не было на грузинской земле поэта — от безвестных слагателей народных песен о великом Шота до нынешних корифеев грузинской литературы, — не было песнопевца, который не посвящал бы ему своих вдохновений, не обращался бы к героям его поэмы, не клялся бы стихом Руставели. Перечитайте строфы Давида Гурамишвили и Григола Орбелиани, Акакия Церетели и Тициана Табидзе, обращение Георгия Леонидзе к «Книге „Витязь в тигровой шкуре“» и Симона Чиковани «Мастера-переписчики „Вепхис ткаосани“» — и вы убедитесь, как прочна золотая нить, связывающая начало грузинской поэзии с ее нынешним днем, как многозначительна «руставелевская» тема для современных поэтов! Тема неисчерпаема — бессмертная книга, предвосхитившая идеи европейского Возрождения, и загадочная судьба самого поэта. Читатели знают о Руставели немногим больше того, о чем можно догадываться, вчитываясь в строки поэмы. В этом смысле его судьба подобна шекспировской тайне, тайне создателя «Слова о полку Игореве».

Изображение Руставели. Фреска. Крестовый монастырь. Иерусалим.

Руставели состоял при дворе царицы Тамары, вдохновенно любил ее. Обучался в Икалтойской академии — это в Кахетии. Великолепно знал литературы Востока, философию греков. Но откуда он? Из каких мест? Какого он рода? Где провел молодость? Где умер? Где похоронен? Никому не известно… Тариэла — героя его поэмы — встречает царь аравийский. Тариэл идет в поход на хатавов — монгольское племя, обитавшее у северных китайских границ. Тариэл прибывает в Индию. Тариэл убивает царевича хорезмийского… Аравия. Палестина. Хорезмийское царство. Индия. Сказочная роскошь в описаниях восточных стран! Неужели Руставели воспел все это с чужих слов?

Эта тайна давно уже занимает воображение читателей, поэтов, ученых. И вот, наконец, к ней обращается один из крупнейших поэтов Грузии.

Ираклий Абашидзе хорошо понимает: ему надлежит сказать новое слово, найти неожиданный ракурс, пролить сильный свет на эту великую и загадочную судьбу. Я у него не спрашивал, но думаю, он и сам не сможет точно определить, когда впервые возник у него этот замысел. Может быть, еще в детстве, когда он впервые прочел гениального «Витязя» и задумался над силой слова и силой любви. Или в дни, когда юношей обходил земли Грузии, мечтал «открыть» могилу поэта, угадать, какие песни

слыхал Руставели из тех, что дошли до нашего времени.

В 1956 году Ираклий Абашидзе в составе делегации прибыл в Дели на Конференцию писателей стран Азии. Индию он видел впервые. Но казалось, что он уже видел ее. Он узнал ее по описаниям Шота Руставели. И, стараясь представить себе поэта живого и словно надеясь услышать его ответ, Абашидзе обращался к нему:

Возможно,
что твоя
фантазия
смогла бы
домыслить Тегеран,
вообразить Кабул,
но выдумать нельзя
Лахора и Пенджаба,
пока на них в упор
однажды не взглянул.

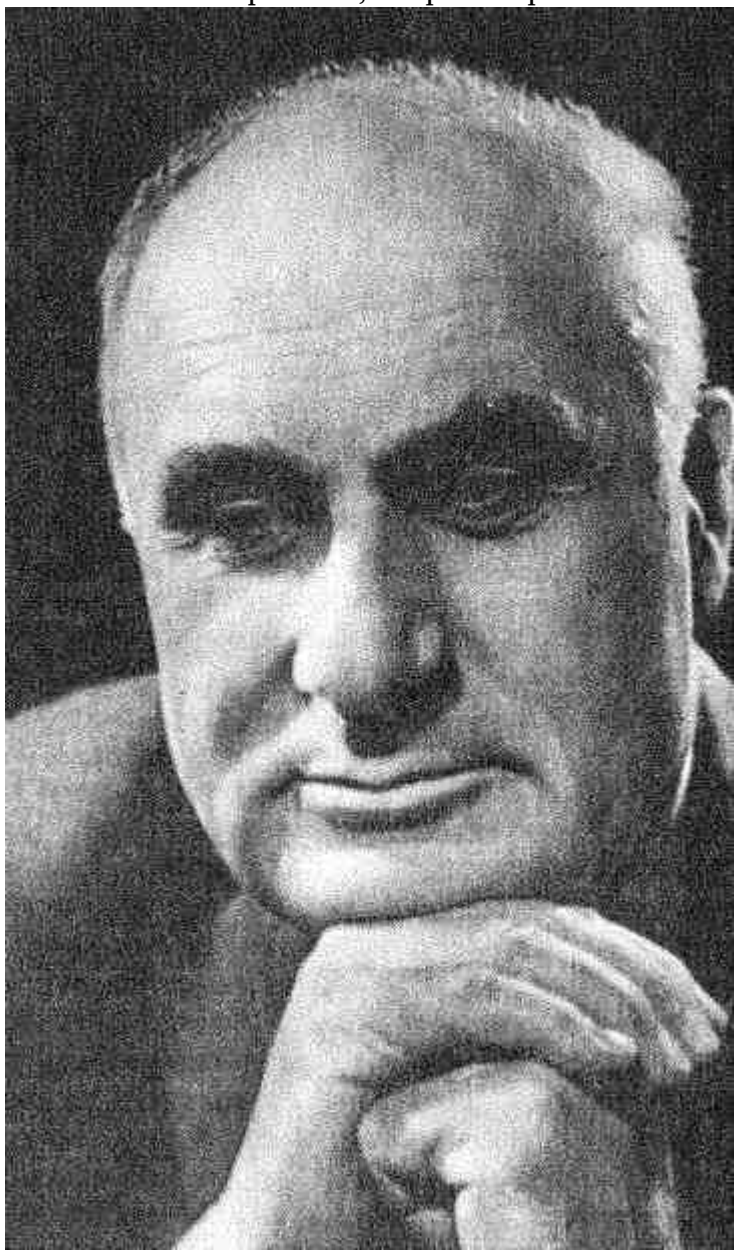
Спустя семь веков после того, как Руставели ушел из жизни, Ираклий Абашидзе искал в Индии его след, угадывал впечатления, его поразившие, и обращался к нему с вопросами. И Руставели ответил ему… в стихах Абашидзе, «Кто отторг тебя от отчизны?»— спрашивает поэта его далекий потомок. И голос Руставели отвечает: «Никто». — «Не послужила ли причиною зависть?» — «Нет. Не зависть». — «Ненависть?» — «Не она». Не измена. Не лесть. «Что же?»— «Любовь…»

«Голос Руставели в глухой пустыне» — называется это стихотворение — одно из семи, составляющих тетрадь «В знойной Индии».

Насколько беднее была бы эта тетрадь, если бы в ней шла речь об одном Руставели. Но стих Абашидзе передает кипение современной жизни, ощущения поэта, пролетающего над колыбелью человеческой цивилизации — долинами Евфрата и Тигра, его восторг от сверкающих красок Индии. Тут и слово Ираклия Абашидзе, обращенное к индийским поэтам, которые только теперь узнают, что один из величайших поэтов земли семь столетий назад славил их страну по-грузински. По форме стихи Абашидзе — дневник. По существу — диалог поэтов, разделенных веками. И оттого, что Руставели соотнесен в них с современностью и с историей, мы как бы дважды верим в него и начинаем ощущать его как реальность.

О том, как шел Абашидзе к осуществлению этого замысла, можно судить, сопоставляя его стихи с его дорожными очерками,

написанными деловой прозой. О творческой истории в стихах его, разумеется, нет ни одного слова. В них отразилось то, что он видел. Но, сравнивая стихи с дневниками, мы понимаем, чтб увидел и чтб отобрал этот острый и очень смелый поэт, не боящийся ни песенной простоты, ни философской сложности.



Кончилось путешествие, Абашидзе вернулся домой. Наверное, уже возникали в сознании фрагменты будущей книги. Но объединить их между собой, создать новый образ Шота Руставели было труднее. Наш век — век познания. Мы не верим в

поэтический вымысел, если он вступает в противоречие с исторической истиной. Читатель готов следить за свободной и остроумной трактовкой события. Но не поверит поэту, который скажет, что в феврале 1837 года не Дантес убил Пушкина, а Пушкин — Дантеса; что Бараташвили скончался в преклонных годах и не писал «Синий цвет». Если историческую концепцию должен иметь ученый, то в не меньшей мере нужна она и поэту. Раз Абашидзе хотел, чтобы читатель не сомневался в истине его слов, надо было сделать открытие и, соединив науку с поэзией, выступить в роли и ученого и поэта. А для этого следовало проверить возникшую еще в XVIII веке версию, будто бы последние годы жизни Руставели провел в Иерусалиме, в грузинском Крестовом монастыре, там умер и там похоронен. И будто бы на одной из монастырских колонн сохранился его портрет. В 1845 году в Палестине побывал профессор Петербургского университета Николай Чубинов (Чубинашвили) и видел этот портрет. Однако в конце прошлого века ученые его не нашли, и попытки обнаружить его не привели ни к чему.

Ж вот в 1960 году Академия наук Грузии решает исследовать этот вопрос и командирует в Иерусалим трех филологов — академиков И. Абашидзе, А. Шанидзе и Г. Церетели.

Портрет Руставели оказался закрашенным. После долгих стараний краску удалось снять. И глазам ученых предстало изображение седобородого старца в багряной ризе, коленопреклоненного в молитвенной позе, с надписью «Руставели». Кроме того, возле фрески читаются и другие слова: «Расписавшему это Шоте да простит бог. Аминь».

Что это? Подлинное изображение XIII столетия? Или оно относится к более поздней поре? В свое время стены монастыря были покрыты изображениями грузинских царей, грузинских писателей и художников, помогавших строить и содержать грузинский храм в Палестине. Но в XVII веке монастырь реставрировался.

Теперь, когда уже изучены все материалы, некоторые из грузинских ученых склоняются к тому, что фреска, изображающая Руставели, относится к XIII столетию. И. Абашидзе, А. Шанидзе и Г. Церетели датируют ее более поздним временем, считая, что фреска и надпись либо восстановлены в XVII веке, либо тогда же и созданы, но на основании сведений достоверных. И ни у кого не возникает сомнения, что в надписи идет речь о Шота Руставели, что фреска изображает его, — следовательно, иерусалимским монахом он был.

Лично мне кажется, что фреска восходит к прижизненному изображению. Меня на эту мысль наводят размеры изображения

Максима Исповедника и Иоанна Дамаскина, фигура Руставели помещена на уровне их сандалий и намеренно унижена этими малыми размерами и положением возле их ног. Трудно допустить, что художник-грузин в XVII веке решился бы так демонстративно умалить величайшего поэта отчизны. Вернее всего, это сделано по собственной воле того, кто славе поэта и одного из виднейших мужей грузинского государства предпочел участь схимника в палестинском монастыре, — другими словами, по воле самого Руставели. А быть может, даже его рукой?

Фреска в Крестовом монастыре послужила Абашидзе ключом к постижению образа Руставели. Вместо апокрифического рисунка, изготовленного в прошлом веке тифлисским фотографом Райнишвили, который представил поэта с черной бородкой, в барашковой шапке с пером, Абашидзе увидел скорбный лик иссохшего старца. И, оживляя воображением это лицо, эту фигуру, стараясь постигнуть трагические события, сокрушившие жизнь Руставели, он создал вторую тетрадь стихов — «Палестина, Палестина». В нее входят семь монологов, произнесенных голосом Руставели, который в разное время — утром, днем, вечером — Абашидзе слышал у стен монастыря и в оливковом саду, у колокольни и в белой келье, у подножия холма Катамона и под сводами храма в сумерках. Ничтожной была бы попытка пересказать прозой стихи. Замечу только, что, решившись говорить от лица гения, Абашидзе с таким вдохновением передал его спор с богом, его внутреннюю борьбу — смирения со страстью, аскетического ограничения с любовью к жизни, к творчеству, к грузинской земле, к бессмертной грузинской речи, что эту новую книгу о Руставели нужно считать замечательным открытием не только в грузинской поэзии. Это — открытие, принципиально важное для всей советской литературы. Абашидзе удалось то, что получается крайне редко, еще реже в стихах, — образ поэта, и притом поэта великого. Ибо когда Лермонтов или Пушкин начинают говорить стихами своих биографов, тут нас обычно оставляет доверие к их речам и поступкам (не касаюсь произведений, в которых наши современники передают свое отношение к поэтам прошлых времен, к их страданиям и великим победам!). Каким же даром перевоплощения обладает этот Ираклий, если решается говорить уже не от лица павшего воина, а устами величайшего из грузинских поэтов! Разумеется, он не подражает стиху Руставели. Зачем? Его голос Абашидзе слышал внутри себя и передает именно так, как услышал. Это вживание в руставелевский образ не предполагает использования шаири — формы стиха, которой написан «Витязь в тигровой шкуре». Руставели преломлен тут

чрез сознание поэта нашего времени, и в этом как бы еще одно доказательство его сопричастности нашей эпохе. И новое проявление таланта Ираклия Абашидзе, которому удалось найти новую форму — достоверную и условную, точную и свободную. Это большая победа!

Высокое искусство не в подделке, не в подражании неразличимом. Оно в умении стать похожим, не будучи похожим, не обмануть, но вовлечь в процесс узнавания. У стиха. Абашидзе — современные фактура и форма. И нас радует, что голос Руставели облечен в этот стих, ибо сегодня Руставели писал бы иначе, чем прежде, и был бы современным не только по сути, но и по форме. Я верю, что Абашидзе прочел его мысль, когда слышу голос, доходящий до нас из глуби веков:

О язык мой!
Ты — дар.
Ты стремленье и взлет.
Ты — сцепленье наших скал,
наших глыб и камней.
Исцеленье наших дней
от недугов…
Дыхание наших знамен,
ты — родной,
нестареющий наш и старинный,
наш единый.
Ничем
ты не можешь быть здесь заменен,
ты остался один у меня
в час кончины.

Мы слышим скорбный голос поэта, мудреца, человека, опередившего свое время, обращенного в будущее, отдавшего жар своей мысли и сердца родине, человечеству и умирающего вдали от грузинской земли в величайшем трагическом одиночестве. И слышим взволнованный голос Ираклия, который, обращаясь к тени поэта, признается, что прибыл в Палестину, чтобы отыскать его след и весть о нем — о Шота — понести в Грузию. Ибо ждет Вардзия, томятся в неизвестности Самцхе и Тмогви, веси и грады Месхети; вести этой ждут ласточки над Курой!

Посланник многих поколений грузин, он пришел в Иерусалим, чтобы принять последний вздох Руставели. И как же ему повезло, Ираклию Абашидзе! Он нашел неизвестную надпись на грузинском пергаменте Палестины, надпись, поведавшую ему о последних минутах Шота. Эти мгновенья сохранил для истории

безвестный монах. И теперь мы читаем о том, как собратья Шота в его смертный час обращались к нему, умоляли:

Пускай твое последнее реченье не просто канет
в пустоту и тьму,
А принесет
благое облегченье истерзанному сердцу
твоему,
Которое безбожно и жестоко
гонимо по земле издалека.
Не пожелал…
И лишь прищурил око, слезами
увлажненное слегка.

Они — собратья — принесли ему синюю ветвь оливы из Грузии:

Пусть эта ветвь, как весть
долины отчей целебная,
падет тебе на грудь.
Не пожелал…
И лишь прищурил очи, слезами
увлажненные чуть-чуть.

Они раскрыли перед ним Иоанна Дамаскина — страницу, которую он сам заложил когда-то:

О загляни в нее — и нестерпимо
растравленные
раны отболят.
Не соизволил…
и куда-то мимо метнул
слезами увлажненный взгляд.

Признаемся сразу! Не было такой рукописи! Она порождена вдохновением Ираклия Абашидзе. Но в том-то и секрет настоящей поэзии, что ты пропускаешь мгновенье, когда ее крылья оторвали тебя от представлений обыденных, когда тебя оставляют сомнения и становятся ненужными строгие доказательства, ибо начинаешь верить поэту безоговорочно, вместе с его стихом подымаясь все выше и выше и допуская, что так и было и что он знает это лучше тебя. Ибо хотя и существует

граница между познанием и поэтической интуицией, но не успеваешь подметить ее, как в полете, когда земля начинает уходить вниз, а ты даже и не почувствовал, как от нее оторвался. Стих Абашидзе кажется достовернее документа. Я верю в совершившееся перевоплощение поэта в образ другого поэта, верю в эту способность полностью стать другим и при этом до конца оставаться самим собою. Верю и повинуюсь! Однако великолепное это создание так и осталось бы достоянием по преимуществу только грузинских читателей, а перед другими предстало бы отражение в строчках более или менее точных, когда за дело первоклассного мастера не взялся бы другой замечательный мастер. «По следам Руставели» перевел Александр Межиров — прекрасный русский поэт, поэт мысли и чувства, современный, глубокий, смелый, обладающий высоким даром перевоплощаться в творчество поэтов, близких ему по духу, и совершать во имя творческой дружбы настоящие подвиги. Трагическая судьба и бессмертие, безвестность и слава в веках, поэзия, ставшая частью народа, влиявшая на его язык и характер, история и современность в их сложных взаимопроникновениях — у Абашидзе эти темы не ограничены образом Руставели, а только выражены через него. Эта тема поэзии и поэта увлекла Межирова. И он кинулся в новое испытание своего поэтического таланта. И снова вышел прекрасным. Оттого и явилась на свет книга, напечатанная по-русски, поражающая двойным совершенством — и оригинала и перевода. И перевоплощением двойным — Ираклия Абашидзе в характер и дух Руставели и Межирова сквозь поэзию Абашидзе в этот новый образ Шота. Вот почему и по-русски так великолепны поэтические находки, поражающие точностью, смелостью; песенная простота, облекающая глубокую мысль; вот почему так потрясает эта трагедия, разрешающаяся в эпическом движении сюжета, в умиротворяющей концовке, где Руставели уходит из мира, верный себе самому, верный своему будущему:

Когда-то здесь
за истиной по следу он шел,
предвестьем истины томим.
С кем спорил он?
С кем затевал беседу?!
Не сомневался.
Веровал.
Аминь.

ОДЕРЖИМЫЙ ПАФОСОМ ДРУЖБЫ

Когда хочу вспомнить лучшее, что я в своей жизни видел, и прежде всего в молодые годы свои, — среди тех, кто всех ближе в воображении, среди лиц самых дорогих, сказочных и прекрасных возникает перед глазами Тициан Табидзе — никогда не тускнеющий его образ, не застывающие движения — никогда не портрет, а живой Тициан, в неповторимом контрапункте его движений, жестов, дыхания…

У него — огромные светлые глаза, умные, добрые и дышащие добротой губы. Ровно подстриженная челка на лбу и фигура, элегантная в своей тучности, которую свободно драпирует белая блуза, придают ему сходство с римлянином. И в то же время — он грузин в высшем выражении его интеллигентности и артистизма.

Он пылок в разговоре, и медлителен в ритме больших шагов, и ходит вразвалку. Он полон внимания и — в то же время — задумчив. Даже мечтателен. Рука с папиросой между длинными нежными пальцами изогнута в той великолепной свободе, какая бывает только у спящего. Веки прикрывают глаза медленно, а речь быстра, даже тороплива, пожалуй… И заразительный смех — чистый, веселый, нечаянный, с придыханием заядлого курильщика.

Он всегда является в моих воспоминаниях, о чем бы я ни думал — о Тбилиси, о Ленинграде 30-х годов, о Москво. И всегда неотрывно от людей, которых любит и предан им, И в еще большей мере любим и отмечен ими. Вспоминало молодого Гоглу Леонидзе — и Тициан. Мицишвили — опять Тициан. Валериана Гаприндашвили, Шаншиашвили Сандро, Серго Клдиашвили, Шалву Апхаидзе вспомнишь — и воспоминания каждый раз приводят тебя к Тициану… Тициан — когда слышишь имена Наты Вачнадзе, Коли Шенгелая, Лэли Джапаридзе, Симона Чиковани тех лет, Геронтия Кикодзе… Но прежде всего неотделим он от образов своей жены, друга и вдохновительницы Нины и друга из друзей Паоло Яшвили.

Он всегда с людьми и на людях. Всегда одержимый пафосом дружбы, нежным вниманием к другим, потрясающей добротой, душевной щедростью, вниманием, не стоящим ему никаких усилий!

Какое интересное было время! Люди какие! И Тициан среди них, не похожий ни на кого в оригинальном обличии, которое так же органически стало выражением его духа, как его имя, как стихи. И всегда живущий в настоящем с вдохновенной мыслью о будущем и о прошлом. Никогда не расстающийся с образами

Важа-Пшавела, Рембо, Бодлера, Тютчева, Блока…

Я помню, в Ленинграде, в гостинице «Европейской», в номер Тициана Табидзе — я уже об этом упоминал — пришли Борис Леонидович Пастернак с Зинаидою Николаевной — они только что поженились, и я тогда впервые их увидал. Зашел разговор о Тынянове. Они не были с ним знакомы. И я но их просьбе Тынянову позвонил и передал трубку Тициану. И Тынянов пришел — он жил недалеко. И помню разговор увлекательный, торопливый о Грузии, где Тынянов еще не бывал, хотя роман о Вазир-Мухтаре написан. И Пастернак — с острыми впечатлениями о Грузии, влюбленный в нее. В этот разговор — стремительный, восхищенный — вплетаются и Тютчев, и

Баратынский, и Блок, и Иннокентий Анненский, Белый, Мандельштам, Хлебников, Маяковский… И стихи Пастернака. И образ Пастернака — живой, с интонациями, гудением растянутых слов, певучей речью. И образ Тициана — по невнятно-прекрасным цитатам, по стремительно произнесенным словам, вдохновенным аркам ассоциаций… Помню, как потом долго и неотступно вспоминал Тициана Тынянов и, Тынянова — Тициан. Словно они нашли друг друга и это было заранее написано им на роду.

В тот же приезд Тициана я, по его просьбе, созвонился с Анной Андреевной Ахматовой: они еще не знакомы. И мы пошли на Фонтанку, к ней. И разговор о поэзии затевается у них, как у старых знакомых, — имена, поэтические события, сборники, строчки! Вся история символизма и акмеизма в контурах укладывается в четверть часа, и направление обоих в поэзии скорректировано разговором. Они оба — одной поэтической культуры. И ассоциации — общие. И назавтра Ахматова, величавая и простая, которую удивить не так-то легко, — в удивлении от Тицианових знаний поэзии и поэтов XX века.

В тот же приезд — поездка на дачу к Алексею Толстому, И Тициан очаровывает его с первого взгляда. В разговоре кипит история. Сведения о Петре из Устрялова, цитаты из писем Петра, которые скандирует Алексей Николаевич, характеристики персонажей, которые он сочиняет со щедростью, позволяющей судить о его натуре и вкусах, — все ложится на Тицианово широкое понимание истории, хотя Тициан не историк. Но и тут обнаруживает тончайшее понимание — не гелертерские познания, растущие на грядках цитат, — а понимание сущности, смысла, живого ощущения исторического процесса. И вновь вдохновенен и артистичен.

Помню его в Москве, в гостях у Леонова. Не однажды. И новая грань Тициана. Новые свойства характера собеседников. Леонов — во власти грузинских воспоминаний. Тициан — в кругу ассоциаций Леонова, его отношения к жизни, к сюжету, к слову, к самому процессу работы. И то, как Тициан слушает и ведет разговор, обнаруживает в нем еще не изведанные аспекты характера.

В Тбилиси приехал пушкинист Мстислав Александрович Цявловский с женой — тоже пушкинисткой, Татьяной Григорьевной, Мой отец приглашает их в гости — к нам, на Саперную, 7, на Дзнеладзе. Приглашены Тициан и Паоло, Цявловский — член Пушкинского юбилейного комитета. И разговор заходит о юбилее, о переводах, о Пушкине. И я вижу вдохновенного пушкиниста Тициана Табидзе, поражающего Цявловских познаниями, пониманием, любовью к Пушкину.

Помню, Эйхенбаум Борис Михайлович, известный ленинградский литературовед, приехал в Тбилиси, остановился у нас. Тициан пришел к нам в тот же час, чтобы познакомиться с ним. В первых же фразах, при упоминании — «молодой редакции» «Москвитянина» — журнала 50-х годов прошлого века — Тициан назвал имя Бориса Алмазова, мало кому известного даже среди историков русской литературы. Эйхенбаум был поражен.

Тициан всегда ведет разговор о поэзии. И если о жизни, то опять же в связи с поэзией. Он аккумулятор поэтического процесса. Он все читал, все помнит, все знает или уж, во всяком случае, имеет представление о том, что пишут другие, потому что при нем кто-то прочел свои стихи вслух. Но знания для него не сами по себе, они возбудитель и продолжение мысли, образов, сопоставлений. И при этом в стихах его нет ничего книжного. И все — свое. Только то, что еще никем не высказано. Не увидено. Не указано и не познано. Только свое.

Бывало — он спит очень мало. Ему грезятся новые строчки, — стихотворение рождается. Или возникшие новые поэтические знакомства держат в состоянии вдохновенного интереса. Андрей Белый с женой. Философские разговоры, споры. Поездки по Грузии. Командировки по велению дружбы. Кажется, это было в 28-м году — Белый приехал. Кроме него, к Тициану приглашены Шкловский, приглашен отец мой, который и меня взял с собой. Там уже Паоло с супругой. Вдохновенное бормотанье Белого. И очень резкий спор о Гегеле и о Канте с отцом. Помню радостное оживление Тициана! Ему интересно!

1933 год. Юрий Тынянов — в Тбилиси. Тициан не разлучается с ним. Живет, погруженный в XIX столетие в кругу Александра и Нины Чавчавадзе, Григола Орбелиани, Бараташвили, Пушкина, Грибоедова, Кюхельбекера и Полонского… Разговоры о сборнике «Грузинские романтики» для «Библиотеки поэта» (он вышел потом). О большой антологии грузинской поэзии в ленинградском Детгизе (не вышла). Тициан ночами трудится над подстрочниками, составляет комментарии, краткие биографии грузинских поэтов.

Это большое умение — повести, показать Грузию, приворожить писателя или поэта, сделать его другом Грузии навсегда, влюбить его в Грузию, открыть ее поэтам Москвы, Ленинграда, Киева… Ах, сколько сделал для этого Тициан! Как он сблизил русскую поэзию с Грузией, как помог грузинской поэзии выйти на международный простор! Его роль в этом сближении поэтов, в этом продолжении великой традиции классиков поэзии, грузинской и русской, огромна.

В 1935 году на «Алавердову»— древний традиционный народный праздник в Кахетии — он возил Тихонова, Пильняка, Бажана, Заболоцкого… До сих пор вспоминают Тихонов и Бажан дым костров, шатры над распряженными арбами, скачки всадников, танцы, «Мравалжамиер», службу в соборе… И нельзя забыть Тициана с Паоло — истолкователей и комментаторов праздника — переводчиков, посредников, хлебосолов, могучих проводников слияния двух культур — грузинской и русской. Нет, трех! — и украинской! Нет, четырех! И армянской. Достаточно почитать стихи Тициана и письма его о поездке в Армению и о знакомстве с Мартиросом Сарьяном и Чаренцем, чтобы понять — он был провозвестником дружбы народов и дружбы культур настоящим, по влечению таланта, души, и по разуму и интуитивно. И другим быть не мог. Была в нем спокойная мощь, сила соединения людей, умение познакомить, сдружить, завязать отношения навеки, повести разговор о поэзии, который будет потом гореть как неугасимое пламя.

И все-таки часы самые вдохновенные — это вечера с Пастернаком. Как-то у нас в Москве, в Спасопесковском, почти с полуслова, продолжая как-то один большой, по существу, никогда не прерывавшийся разговор, они вдохновенно дополняли друг друга. Все разные — Тициан, Паоло и Борис Леонидович. Ведут беседу, осложненную тысячью им одним доступных ассоциаций, и, расставаясь, исповедуются в любви друг к другу, в полном понимании каждого поворота мысли, каждого отступления, возврата к воспоминаниям своим, воспоминаниям и ассоциациям историческим…

Однажды — гораздо раньше — в Тбилиси были гости у Тициана, и пришло от Пастернака письмо. Тут же Нина его распечатала. В нем оказался перевод Тициановых стихов. Он сам прочел их тогда вслух, по-русски, впервые. И тут уже не возникало сомнения, что и эти стихи, и сам Тициан вошли в поэзию не только грузинскую, но и в русскую и через русские переводы в другие поэзии. И что стихи о красе грузинской речи и грузинского дня становятся теперь уже родными стихами для каждого, что слову его не помеха языковые барьеры. Что это и факт поэзии русской.

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня, и жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет — и с места сдышит,
И заживо схоронит. Вот что стих.
Под ливнем лепестков родился я в апреле.
Дождями в дождь, белея, яблони цвели.

Как слезы, лепестки дождями в дождь горели.
Как слезы глаз моих, они мне издали.
В них знак, что я умру. Но если взоры чьи-то
Случайно нападут на строчек этих след,
Замолвят без меня они в мою защиту,
А будет то поэт — так подтвердит поэт.
Да, скажет, был у нас такой несчастный малый,
Орпирских берегов — большой оригинал.
Он припасал стихи, как сухари и сало,
И их, как провиант, с собой в дорогу брал.
И до того он был до самой смерти мучим
Красой грузинской речи и грузинским днем,
Что верностью обоим, самым лучшим,
Заграждена дорога к счастью в нем.
Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня. И жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет — и с места сдышит.
И заживо схоронит. Во что стих.

Поразительна глубина мысли, что творчество определяет истинный образ поэта, что образ поэта слагается из стихов. И биография служит им лишь дополнением. И в то же время тут — в этом стихотворении — есть и биография, и власть вдохновения, и исповедь патриота — многое может вместить поэт-философ в пять строф лирического стихотворения, когда оно органично, обеспечено всей жизнью поэта и отвечает его судьбе.

Тициан написал немного. Но это немного — огромно по значению, по разнообразию. По богатству ассоциаций. Стихотворения не только сообщительны. Каждое слово у Тициана вызывает так много далеких и близких понятий и образов, что в каждом отражается не только то, что в нем сказано, но и весь большой внутренний мир поэта и мир, в котором он живет и творит.

Книга стихов Тициана Табидзе — емкая книга. Емкая еще и потому, что грузинский день и сладчайшее чувство любви к отчизне, беспредельно грузинские, вызывают ассоциации не только в сознании читателей грузинских, но и читателя, в Грузии не бывавшего. Поэзия Тициана входит в круг созданий, близких мировому читателю. Говоря о судьбах преображенной Грузии, поэт говорит об общем, о человечестве, ибо в натуре его лежит мысль о судьбах мира и человечества, и великий отсвет дружбы поэтов, и стремление подружить между собою людей. Он органичен, неповторимо прекрасен. Он всецело принадлежит

своему времени — веку социализма. И всем временам. Он был одним — и в жизни и в стихах. И таким останется в памяти людей, его любивших и знавших. И в тех посвящениях, которые вызвал при жизни своей. Таким же остался он и в стихотворении Бориса Леонидовича Пастернака.

Еловый бурелом,
Обрыв тропы овечьей.
Нас много за столом,
Приборы, звезды, свечи.
Как пылкий дифирамб,
Вее затмевая оптом,
Огнем садовых ламп
Тицьян Табидзе обдан.
Сейчас он речь начнет
И мыслью — на прицеле.
Он слово почерпнет
Из этого ущелья.
Он курит, подперев
Рукою подбородок.
Он строг, как барельеф,
И чист, как самородок.
Он плотен, он шатен,
Он смертен, и, однако,
Таким, как он, Роден
Изобразил Бальзака.
Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысяче градаций
Из каменных пелен
Все явственней рождаться
Свой непомерный дар
Едва, как свечку, тепля,
Он — пира перегар
В рассветном сером пепле

МОИ ДРУГ КАЙСЫН

Когда он слушает собеседника — он поднимает брови, слегка закидывает голову, и по его легкой улыбке можно узнать, как воспринимает он ваши слова и как рождается его мысль — его будущий неторопливый ответ. И даже при первой встрече вы успеваете оценить это внимание — внимание мудрого и справедливого человека.

И то же, когда вы раскрываете его книгу. Едва ли не на каждой странице вы ощущаете присутствие плодовитой мысли, воплощенной в живописных, пластических образах, наводящей на серьезные раздумья.

Два каменщика трудятся упорно,
В руках спорится дело и горит.
Один из них сооружает жернов,
Другой надгробный памятник творит.
Гранит упорен, искры отлетают,
Во славу жизни этот тяжкий труд.
Пришедший в мир ест хлеб и умирает,
И мертвым честь живые воздают.
Стучат каменотесы, знают оба —
' Живым нужна мука, чтоб хлебы печь,
А мертвых пусть не воскресить из гроба,
Но можно имя для живых сберечь.
И вновь два камня с одного утеса
Сегодня подтверждают эту связь.
Я вижу, что в труде каменотеса,
Как и везде, со смертью жизнь сплелась.
Кружится мир, и радуясь и плача,
В нем смерть и жизнь и вечный их союз,
И всходит солнце, за Баксаном прячась,
Краснея, как разрезанный арбуз.

Да, такие стихи выражают глубокую мысль и помнятся долго.

Их автор — замечательный балкарский поэт Кайсын Шуваевич Кулиев — фигура, можно сказать, символическая.

Он родился 1 ноября 1917 года.

Он ровесник Октябрьской революций.

Ровесник советской власти.

Родился он на Кавказе, в ауле Верхний Чегем, в Чегемском ущелье, населенном малочисленным балкарским народом, не

имевшим до революции письменности. Советская власть освободила балкарцев от вековечного гнета, дала им грамоту, приобщила к культуре. Но до этого никто, в том числе родные Кайсына Кулиева — ни дед, ни отец не знали грамоты и не держали в руках ни одной книги.

Когда в горы пришла гражданская война, отец Кайсына Шува Кулиев ушел в партизанский отряд, чтобы сражаться против белоказаков Деникина. Два года спустя он погиб. Кто мог предвидеть тогда, что сын его станет одним из самых прекрасных поэтов Советской страны, что без него нельзя будет представить вполне современную нашу поэзию, что из Чегемского ущелья выйдет поэт оригинальный, глубокий, испытанной высокой души и сверкающего таланта. Самые прославленные литературные критики не поверили бы, если б им тогда, в Октябре, сказали, что в первый ряд поэтов советской земли, наряду с русскими, грузинскими, украинскими, продолжающими многовековые поэтические традиции, встанут поэты бесписьменных в ту пору народов — балкарец Кайсын Кулиев, аварец Расул Гамзатов, калмык Давид Кугультинов, башкир Мустай Карим…

Их появление предвидел Ленин. И эти славные наши поэты — как бы осуществление ленинской мечты.

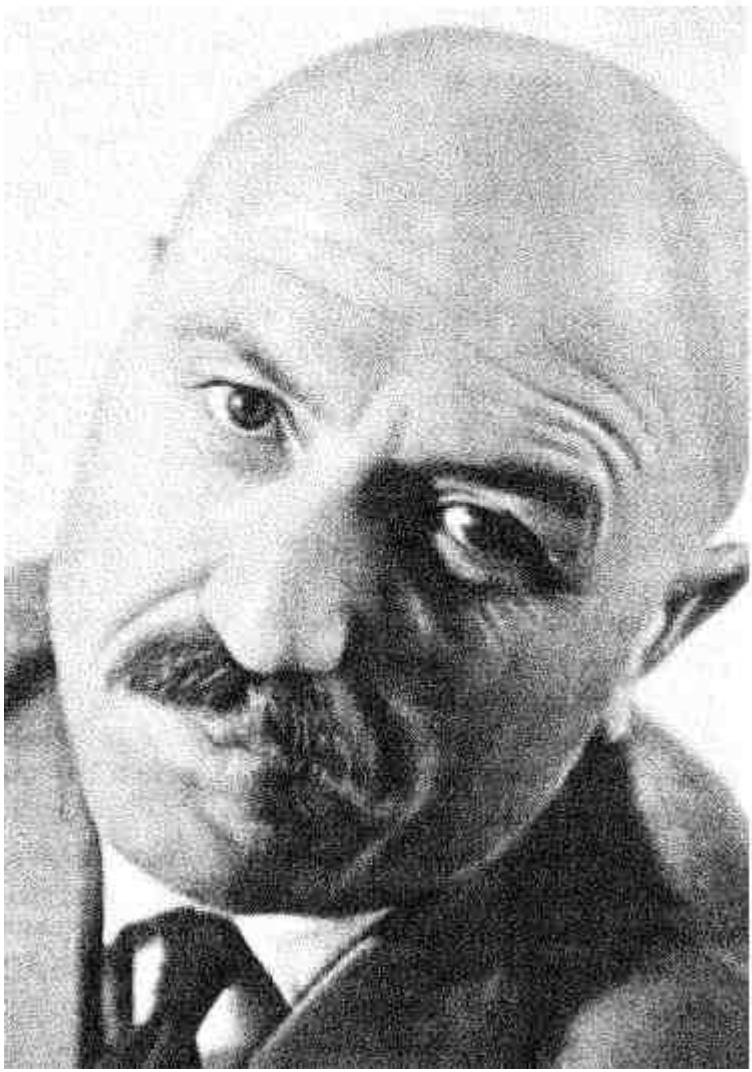
Кайсыну Кулиеву шел девятый год, когда его отвезли в селение Нижний Чегем и отдали в школу. Впоследствии уроки русского языка открыли ему сокровища русской литературы, приобщили его к мировой культуре. Если б не русский язык — пишет Кулиев сейчас,—

Так я и жил бы, тяжесть скал кляня,
И тлел душой, как уголь у жаровен,
И Лермонтов не встретил бы меня,
И для меня б не ликовал Бетховен.

В зимние месяцы Кайсын учился, а летом пас телят и овец, возил дрова, косил сено, пахал. Когда подрос — объезжал молодых лошадей, прославился как лучший наездник и получил прозвище «Шкура коня»: ни один конь не мог его сбросить. А кроме того, он был ашугом — пел, исполнял народные лирические песни. Устную поэзию и напевы балкарские Кайсын Кулиев знает сейчас, как никто.

Ему не исполнилось восемнадцати лет, когда он поехал в Москву и поступил в Государственный институт театрального искусства, где получил высшее театральное образование. А кроме того, занимался в Литературном институте. Перед войной вышел первый сборник его стихов. Потом была служба в армии, прыжки

с парашютом, потом — Прибалтика, лето 41-го года: отступление, жесточайшие бои, гибель товарищей… В октябре его часть перебросили под Орел. После Орла Кайсын Кулиев лежал в госпитале. Его хотели демобилизовать, он отказался, в 1942 году получил назначение на Сталинградский фронт, в газету 51-й армии, участвовал с ней в боях за Ростов и Донбасс, Левобережную Украину, Крым… Снова был ранен, демобилизован. И уехал к своим в Киргизию.



Но где бы он ни был, — закрывая глаза, он видел Чегем, помнил каждую складку, каждую тропинку, каждый родник. И о чем бы он ни писал — память сердца возвращала (и всегда возвращает) его к Чегему, к образам, которые с детства вошли в его жизнь и сознание.

Это — камень и снег. Горы и цветущие абрикосы. Тени облаков и тени орлов на зеленых пастбищах над аулом, вечернее солнце на белых хребтах, похожих на цвет созревшего кизила, когда кажется, что сказочный великан залил снежные вершины красным вином. Чегем для него — это пшеничный колос и водопад, всадник на горной тропе и желтеющие чинары. Небо и руки матери. И почти никогда — кинжал — традиционный атрибут горца.

Чегемское ущелье и горы — это животворный исток поэзии Кайсына Кулиева, его начало и мерило для него всего прекрасного:

Какого ни прошел бы я ученья,
Каких бы я ни одолел вершин,
Я — прежний горец и, входя в селенье,
Преображаюсь я — крестьянский сын.
Хоть я научен городским манерам,
Хоть и ношу я тонкое сукно,
Любовь к траве, к земле и к скалам серым
Во мне неистребима все равно.
Сын горца, я не промотал наследства,
Быт городов не изменил меня,
Я сед, но вновь мне возвращает детство
Рев буйвола и ржание коня.
И тем гордиться буду я до гроба,
Что и моя душа наделена
Крестьянской простотою хлебороба,
Бесхитростностью горца-чабана.
Я много видел городов хваленых
И новые увижу города,
Но все равно, крестьянином рожденный,
Крестьянином останусь навсегда.

Все лучшее на свете Кайсын сравнивает с горами. И какие они у него все разные в разных стихах — эти горы. В разные часы, в разные времена года.

Я бывал в Чегемском ущелье. В первый раз — в 1952 году. Оно прекрасно. Пусть на меня не обидятся другие ущелья и другие кавказские горы — красивее Чегемского вряд ли сыскать.

Желтели чинары и ореховые деревья. Шумел поток. Дорога на головокружительной высоте ползла по углублению — по «желобу», выдолбленному в стене великой скалы. Низвергались чегемские водопады. Если б с машиной повстречалась арба — им не разъехаться. Но разъезжаться было не с кем. Ущелье молчало.

В 1957 году, в дни, когда отмечалось четырехсотлетие присоединения Кабарды к России, мы встретились с Кайсыном Кулиевым в Нальчике. По окончании празднеств он пригласил меня поехать с ним в Верхний Чегем. До этого мы были знакомы. С того дня началась наша дружба.

Тут я увидел Кайсына в разговоре с народом. Все обращалось к нему — стар и млад. Все спрашивало у него совета, все ожидало его одобрения. Будучи моложе многих в этом кругу, Кулиев стоял среди них как старший. И, судя по ответам его, я уже тогда подумал, что это человек мудрый.

Кайсын познакомил меня со своею прекрасною матерью. Она угостила нас свежим айраном.

Мы поехали в верховья Чегема. Ущелье показалось мне еще прекраснее, чем прежде. Оно было оживлено молодыми голосами.

В поэзии Чегемское ущелье открыл Кайсын Кулиев. И стихами своими пригласил в гости к себе целый свет.

Не часто внутренний мир поэта бывает так слит с внешним миром, как Чегем и Кулиев. Какую из его книг ни возьмете — в них жизнь автора и жизнь гор. Поэт вбирает в себя этот мир. Он как бы выражение этой природы.

Но, воспевая свои любимые горы, Кулиев живет не одними воспоминаниями, он обращен и в нынешний день, и в грядущий. В этом смысле значительны «Стихи, сказанные будущему».

Как многие люди, сегодня живущие,
Хочу, пролетев через годы и лета,
Увидеть, как выглядеть будет грядущее,
Хочу пожелать ему хлеба и света.
Мне чаще бы снились грядущего страны —
Края, где потомки мои обитают,
Но все еще ноют военные раны
И думать о прошлом меня заставляют.
Не только за счастье родного селенья
Я падал в золу на дымящемся поле,
За вас, мои правнуки, шел я в сраженье,
И молодость отдал, и кровь свою пролил.
Какое б оружье враги ни ковали,
Потомки мои, я желаю вам счастья,
Пусть будут светлы ваши светлые дали,
Пусть горькое горе вам лица не застит…

Мощный творческий дар Кулиева, высокая поэтическая культура, любовь к «украшению человечества» Пушкину, к Лермонтову, к стихам Гарсиа Лорки, Пастернака, Твардовского,

Тихонова, Чиковани и Леонидзе, к прозе Чехова, к музыке Шопена, Равеля и Скрябина, к полотнам Рембрандта, Матисса, Ван-Гога сочетается с ярко выраженными национальностью и народностью его поэзии и обогащает ее. Чем шире круг его впечатлений, тем острее чувствуем мы в нем современного горца, приобщающего читателя, и прежде всего свой народ, к сокровищнице культуры.

Безусловность и органичность дарования Кайсына Кулиева так велики, что с первых его шагов в нем угадали будущего большого поэта такие разные художники слова, как Фадеев, Тихонов, Пастернак и Твардовский, проявившие внимание к нему в ту пору, когда он только искал дорогу. Прошли годы, но и на вершине нынешнего признания Кайсын Кулиев не устает благодарить их за поддержку и помощь в начале пути и в тяжелую пору жизни. Благодарная память — вот еще одно свойство таланта Кулиева.

В его стихах равномерно слиты разум и чувство. Это всегда итог пережитого. И всегда — воплощение искренности. Встречаются у него горькие строки, но тон целого — радость бытия, наслаждение жизнью, вера в творческую силу народа, в его духовную красоту, в его человечность. И каждый раз, внимая стихам Кайсына Кулиева или его беседе, мы для себя отмечаем: это голос народа, прежде неравноправного, угнетенного. Это речь горца, речь пастуха, речь солдата, речь замечательного поэта, выступающего на форумах мировой поэзии, самим явлением своим выражающего могущество нашего строя и силу нашей литературы. Ибо важно не только что сказано, но и кем сказано.

И как сказано.

И тут я хочу процитировать строки из кулиевского стихотворения «Эльбрус»:

Словно совесть моего народа,
Ты стоишь, Эльбрус, велик и вечен,
Как поэзия и как природа.
Ты стоял до нашего прихода.
Нашего ухода не заметишь.
Я уйду, но все ж останусь рядом.

Потому что будут жить другие И смотреть моим влюбленным взглядом На твои вершины снеговые.

Ты останешься, Кайсын. Ты уже остался. Ты стоишь рядом с очень большими поэтами. Тебя будут читать всегда!

НЕПОДВЛАСТНОЕ ВРЕМЕНИ

Эммануил Генрихович Казакевич принадлежит к числу самых замечательных людей, каких я когда-либо видел, самых замечательных современных писателей, каких я читал. Это талант бесспорный — бесспорный для всех. Независимо от возрастов, вкусов, читательского таланта, культуры. Не только потому, что он общенароден в опытах жизни и выступает как осуществление неосуществимой для большинства людей потребности высказать до конца свою душу, исповедаться, вспомнить неуловимое. Но прежде всего потому, что и в прозе это прекрасный поэт и слово его воспринимается как стихи. Уже по мелодике слога можно судить об этом, даже не зная, что прежде, чем взяться за прозу, он был известен до войны как поэт. И в повестях и в романах своих он поэт — мужественный и нежный, строгий и человечный, страдающий за людей и бесконечно жизнелюбивый, ироничный, грустный, пылкий, полный юмора, поразительной глубины, благородства и такого ума, что в жизни ему, по-моему, иногда приходилось скрывать это свое превосходство, ибо Казакевич был демократичен по-настоящему, обладал глубочайшим тактом и чувством товарищества. Уверен, пройдет время, и о нас во многом станут судить по его книгам, в которых люди наделены душевной красотой и благородно представлены. И они ценят это.

Мы познакомились с ним после войны, когда уже появилась «Звезда» — этот маленький, но обширный по содержанию роман, этот философский рассказ, это лирическое стихотворение в прозе, эта светлая трагедия, эта повесть о том, как Звезда закатилась и погасла, а в эфире продолжает звучать голос любви: «Звезда. Звезда. Я Земля. Я слушаю тебя, слушаю, слушаю тебя… Но Звезда молчала…» Повесть о бессмертии подвига и любви. Это — проза поэта, ибо сами позывные не только голоса разведчика и радистки, но и голоса из Вселенной («И звезда с звездою говорит»).

Только очень большой писатель, очень музыкальный писатель мог с такой свободой передать в повести тембр своего голоса, свои интонации, темп своей речи, своеобразие манеры видеть и слышать характерные особенности людей. И при этом — высокая верность в изображении времени, Великой войны, военного быта, удивительная пластичность и музыкальность повествования:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,

И дышит непонятная
Святая прелесть в них…

Я ему об этом сказал. Он спросил:

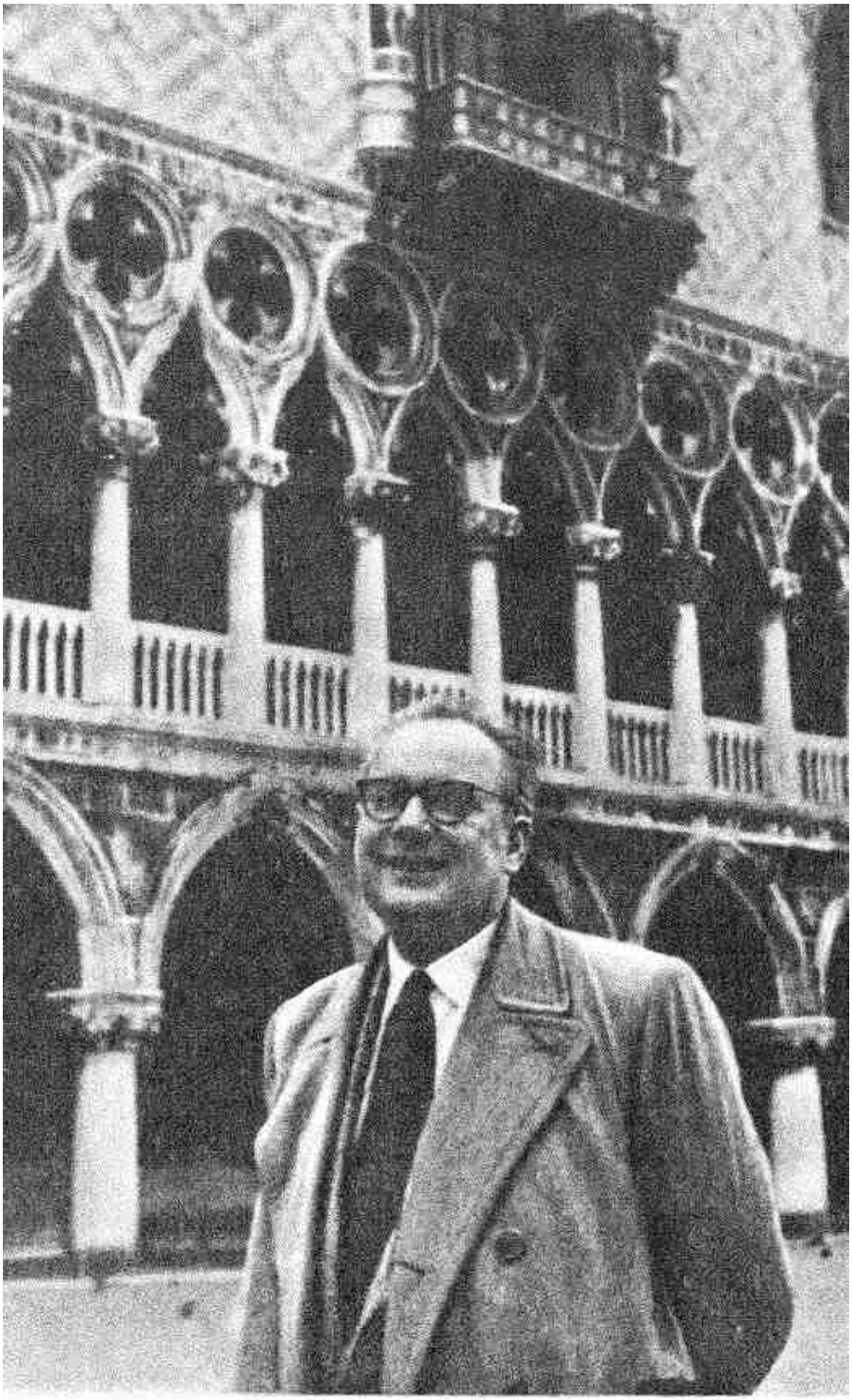
— Почему вы не пишете о литературе? Не — только о Лермонтове. Не статьи, а отдельные мысли, впечатления… Вам потом самому будет интересно перечитывать эти записи. А то забудете.

Я почувствовал, что поднялся на ступеньку выше.

Как-то поздно вечером мы возвращались вместе из Дома литераторов домой, на Беговую, где мы жили с ним по соседству, шли пешком, заговорили про «Двое в степи». В ту пору эта повесть была у всех в памяти и вызывала разноречивые оценки. Некоторым критикам и писателям казалось, что автор поставил своих героев в исключительные условия, что обстоятельства, в которых оказались Огарков и Джурабаев, нетипичны.

— А я и не собирался изображать типичный случай, — говорил Казакевич. — Для меня важно, что Джурабаев действует по уставу. И никто не может сказать, что действия по уставу нехарактерны. В первый период войны Огарков мог уцелеть. А вот характер конвоира другим быть не может: он выполняет свой долг, верность присяге. Им кажется, что это неправдоподобно. А «Дон Кихот» правдоподобно? «Король Лир» правдоподобно? Пьер Безухов на редуте Раевского во время Бородинской битвы!.. Если бы такое было в действительности, этого графа послали бы знаете куда?! «Гамлет» кончается тем, что все поубивали друг друга. Такого не бывает. Но искусство — всегда то, чего еще не бывало.

Постоянно вспоминаю его. Вижу то в Москве, то во Флоренции, в Праге, в Переделкине, в Риме, на улице, в гостинице, в Союзе писателей, в редакции, в Колонном зале и снова на площади Святого Петра в Риме, и снова в Москве, у него дома, у меня дома, у Заболоцких… Вспоминаю его голос, приглушенный, довольно высокий, быструю речь. Вижу его лицо — задумчивое, серьезное, спокойное, часто сурово-сосредоточенное. Всегда думающие глаза. И внезапный переход к стихотворным экспромтам, к шуткам, хохот, делавший его лицо счастливым, наивным и озорным.



Э. Казакевич в Риме.
1962 г.

— Сегодня я товарищ Улучшанский, — говорил он. — Я переписал заново пять страниц. А вчера вечером я был товарищем Ухудшанским — пришлось выкинуть несколько строк, а они мне нравились.

(Вообще к Ильфу и Петрову мы прибегали довольно часто, я имею в виду романы.) Конечно, он был прав, надо было записывать интересные разговоры, мысли, которые приходили на ум не только ему, но и мне.

Однажды — это было еще на Беговой — мы с женой пошли к Казакевичам. Сложился разговор о войне, и я стал рассказывать о генерале Чанчибадзе — не ту историю, которую я часто исполнял и которую все знали, а другую — о том, как на 4-м Украинском фронте в августе 1943 года корпус Чанчибадзе, овладев холмом, не мог сразу взять курган, который на карте значился как «высота + 8,0». Как наконец дивизия взяла ее, а ночью противник контратаковал и она снова перешла в руки врага и задерживала не только корпус, но и движение соседей. Пренебрегая опасностью потерять управление корпусом, Чанчибадзе, взяв замполита и меня (я был в командировке от газеты «Боец РККА»), поехал выправлять положение, явился на КП батальона и под прикрытием ИПТАП {1} сам пошел поднимать бойцов в атаку, а с собой взял и меня. Я рассказывал о буре огня, о броске вперед, показывал генерала, его гнев, и пыл, и отвагу, и решения, и ответный огонь минометов… Внимание Казакевича воодушевляло меня, и второй раз я потом эту историю так рассказать уже не мог.

— Это война не по уставу, — сказал Казакевич, — в таком виде это не напечатаешь, но записать это нужно, хотя так, как он исполняет, он записать не сможет. Тут надо и видеть и слышать. А что стенограмма! Но, Ираклий Луарсабович, это очень хорошо. Это — большая литература.

В собственных глазах я поднялся на несколько ступенек выше. Так важно и дорого было мне его мнение.

Так «Высота плюс восемь ноль» и осталась незаписанной. И на публике не исполнялась ни разу. Да я и не смог бы снова рассказать ее так, как рассказывал при Казакевиче.

Когда он получил квартиру в Лаврушинском, а мы переехали на улицу Кирова, встречи стали совсем редкими. Потом он болел. В это время я его не видел совсем. Но стоило встретиться в издательстве, Союзе писателей, на костре у Чуковского — разлуки как не бывало. Разговор словно не прекращался. Шуткам, острословию, каламбурам конца не было. Это сочетание веселости и строгой серьезности всегда вызывало у меня удивление и уважение. Интересно было следить за ходом его

мыслей, за ходом его ассоциаций. Но вот в начале 1962 года мы в составе туристской писательской группы поехали во Флоренцию на конгресс Европейского сообщества писателей и тут подружились по-настоящему.

После Флоренции был Рим, где нас поселили с ним в одном номере и более двух недель мы виделись все время, кроме тех часов, когда спали. Спали мы мало, а разговаривали много. Говорили о «Сердце друга», о «Весне на Одере», о «Синей тетради», о новом замысле — написать о советской дипломатии в первые годы революции. И о работе над романом о 30-х годах.

Однажды Эммануил Генрихович стал читать стихи Тютчева. Тут выяснилось, что он знает наизусть тысячи стихотворных строк.

— Я много переводил и натренировал память, — говорил он, видя мое удивление. — Специально я не заучиваю.

Он глубоко уважал Юрия Карловича Олешу:

— Олеша писал только то, что хотел сказать, и ни разу не покривил душой.

Мысли об Олеше он записал для радиопередачи. Магнитная лента сохранила интонации Эммануила Генриховича и чудно передает его прямой характер, его торопливую убежденность. Я потом включил эту запись в пластинку фирмы «Мелодия»— «Говорят писатели» (диск второй). И Казакевич говорит там так, как говорил в жизни.

Он очень доброжелательно относился к молодым.

— Я очень на него рассчитываю, — сказал он о молодом поэте, с которым был мало знаком. — Я прочел его стихи. — Потом прибавил: — Боюсь, что на этом все кончится.

Мы часами гуляли по Риму. В музеях Казакевич отставал от остальной компании, потому что не просто глядел на картины и статуи, а изучал их, рассматривал с разных точек. Он приехал в Италию во второй раз и заранее говорил мне, Антонову, Гранину, на что следует обратить внимание особое. Иногда, если кто-нибудь из нас находился неподалеку, он окликал его и комментировал полотна так, что можно было от неожиданности захохотать в голос. Особенно если в лицах апостолов находил сходство с кем-нибудь из членов Союза писателей. Это не мешало в следующую минуту говорить о той же картине всерьез и очень точные вещи.

Вообще был бодр, о болезни говорил в прошлом времени. Вернулись в Москву. Я был у него после майских праздников, если не подводит память, 8-го. В конце мая болезнь возобновилась. Его положили в Кунцевскую больницу. 8 первых числах июня мы с женой приехали его навестить. Он еще шутил

насчет желтизны своей кожи.

Пользуясь моментом, когда женщины вышли в коридор, сказал мне:

— Ираклий Луарсабович, болезнь развивается быстро. Меня окружают женщины. Возьмите мое лечение в свои руки. Так им будет спокойнее. Это моя дружеская просьба к вам.

Время от времени он замолкал. Боли становились невыносимыми. Я пошел за дежурным врачом. Он сказал, что нужна консультация хирурга. Это было в субботу вечером. Я позвонил домой Дмитрию Алексеевичу Поликарпову, заведующему отделом культуры ЦК. Под утро профессор Овчиннинский сделал Казакевичу операцию. Она продолжалась четыре часа. В семь я вернулся в больницу. Овчиннинский снимал резиновые перчатки. Сказал, что сделано все возможное, но положение безнадежное. Спасти Эммануила Генриховича не удастся.

Напрасны были попытки найти способ хотя бы отсрочить конец, испробовать какие-то еще не признанные наукой средства. Галина Осиповна Казакевич, Маргарита Иосифовна Алигер, Ида Марковна Радволина и я вчетвером ездили в Министерство здравоохранения, в Четвертое главное управление… Эммануила Генриховича взяли домой. С ужасом наблюдал я, как надвигался конец, а он, в полном сознании, молча, конечно же думал о тщ, что оставляет незавершенными начатые работы, которые обозначили бы новый взлет, новые грани его замечательного таланта. Чтобы перебить эту горькую мысль, я раскрываю его прекрасные книги и вновь убеждаюсь в том, что время не властно над ними, и верю, что воплощенный в них образ этого удивительного писателя никогда не умрет.

ДОРОГОЙ СЕРГЕИ СЕРГЕЕВИЧ!

Вспоминаешь его — и видишь его фигуру, как он — высокий, статный, стройный, легкий, быстрый — идет вам навстречу, слегка покачивая плечами и крутя головой, откашливаясь, с улыбкой, предощущая первые слова, которые он услышит и которые скажет сам. Идет полностью принадлежащий этой минуте и тому человеку и делу, которое занимает его. Через несколько минут лицо его могло стать озабоченным, в интонациях появлялась решительность, фразы обретали подчеркнутую четкость, значительность и весомость. В этих сменах интонаций, в этой игре лица не было никакой игры. Они с удивительной ясностью отражали ясность его мыслей и чувств.

Вряд ли его можно было назвать красивым в общепринятом смысле. Но вспоминаешь, видишь эти отражения ума и души на лице и хочешь сказать: это был человек-красавец.

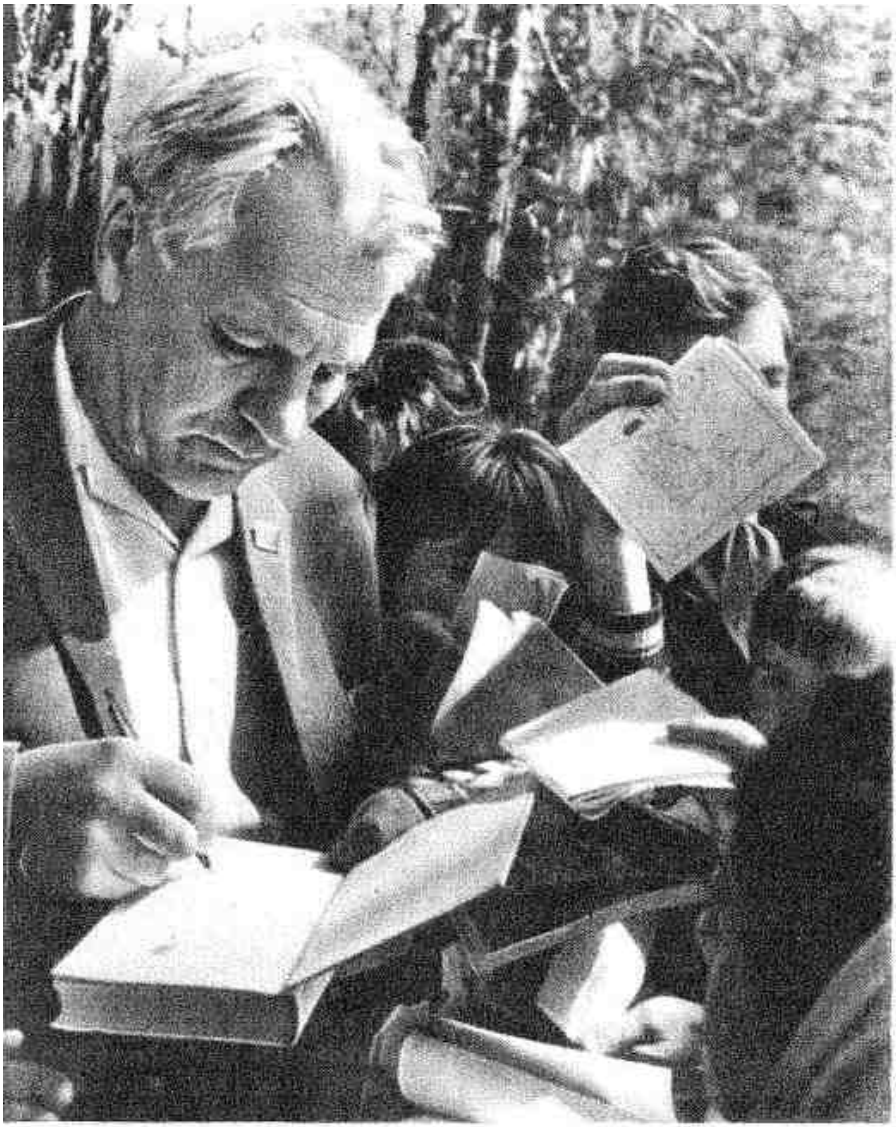
И характер у него был светлый — мужественный, контактный, богатый красками… Сколько в нем было юмора, остроумия, веселого смеха. И в то же время — серьезность, чувство ответственности за литературу, за порученное ему дело, за судьбы других людей. Добрая слава шла за ним, шла впереди него. Помню, я еще ни разу не видел его, а от Твардовского уже слышал о нем похвальное слово. Познакомились мы в «Новом мире». Мне показалось, что я знаю его долгие годы.

С 1943 по 1945 год Сергей Смирнов работал в армейской печати в боевой обстановке, дошел с наступающими советскими войсками до Будапешта и обрел тот журналистский и писательский опыт, который определил направление его интересов и темы книг, созданных по окончании войны. Обратившись к описаниям отгремевших боев, он написал книгу «На полях Венгрии», вслед за тем — очень интересный и талантливый рассказ о разгроме фашистских войск на Украине, под Корсунь-Шевченковским. И уже собирался начать работу над книгой о подвиге одного из городов-героев, но тут нечаянный разговор переменил все его планы.

Он узнал, что в 1941 году гарнизон Брестской крепости, расположенной на бывшей польской границе, не сдался, а продолжал сопротивляться даже и после того, как крепость оказалась в глубоком тылу врага. Оборона была необычайно упорной. Крепость была взята лишь после того, как все защитники пали. И только мертвые камни, как считали после войны, могли бы рассказать о проявленном здесь беспримерном героизме и мужестве.

Легенда захватила Смирнова. И началась труднейшая и упорнейшая работа. Нити поисков повели его в новые го рода, в другие республики. Один факт объяснял целую серию непонятных вопросов, отысканный герой называл новые имена, выяснялись судьбы десятков, сотен людей, и подвиг раскрывался в таком невыразимом величии, что нельзя было утерять в рассказе ни одной, пусть даже малой подробности. И материал определил характер всех его книг, в которых рассказано все по порядку именно так, как открывалось это в работе ему самому — Сергею Сергеевичу Смирнову. Но это определилось не сразу.

С 1954 года мы стали часто встречаться. И он с увлечением рассказывал о том, как напал на эту тему, и о том, что собирается писать драматическую эпопею «Крепость над Бугом». И — отдельно — очерк о крепости. Жанр будущей книги он в то время еще не ощущал. Рассказывая, советовался, как искать того или иного героя, который до войны жил там-то, в шутку называл меня Шерлоком Холмсом, а себя — доктором Уотсоном. Делились опытом. Мало-помалу становилось все яснее, что весь материал, который он отыскал, десятки, а потом сотни судеб никак не вместятся в рамки военно-исторического очерка и драматической эпопеи, ибо важны и самые поиски, связующие между собой времена — дни войны и дни мира, что поиски необходимы. И без рассказа от первого лица не обойтись. Что тот, кто придет на спектакль, не ощутит в полной мере подлинности этого материала. А тут важна прежде всего подлинность фактов, документальность… Сергей Сергеевич спорил, считал, что это будет нескромно. А я ссылался на поэтов и уверял, что надо идти на радио и что радиопередачи дадут ему в руки огромный дополнительный материал. С этим он спорить не стал, обещал, что подумает. Придя в Дом звукозаписи, я стал пересказывать работу Сергея Сергеевича в кабинете Николая Пантелеймоновича Карцова — литературно-драматическим вещанием тогда ведал он.



С. С. Смирнов

Сергея Сергеевича пригласили поговорить. Оказалось, что у него ничего еще не написано. Просили его написать. Оказалось, что завтра он уезжает на юг. Тогда его повели в студию, и — беспрецедентный случай! — четыре часа подряд Сергей Сергеевич без публики с увлечением рассказывал перед микрофоном, как он напал на след уцелевших героев, об их судьбах, о подвиге, который уже обретал масштаб легендарный. Фонограмму разделили на четыре рассказа, и каждое воскресенье страна слушала голос писателя, раскрывшего подвиг, поразительный даже в ряду других великих подвигов, свершенных в годы Великой Отечественной войны, ибо Сергей Сергеевич Смирнов

рассказывал о людях, которые сражались, отрезанные от внешнего мира. Они были лишены того, что поддерживало других защитников Родины, — непосредственной связи со всем народом, со всей страной. Подвиг оставался безымянным. Смирнов возвращал стране имена героев. И при этом — ни одной цветастой метафоры в тексте, ни одного эпизода, задерживающего движение рассказа. Описание строго, скромно и целомудренно. С. С. Смирнов говорит как ученый-историк. Но какой живой язык! Какое отличное построение рассказа, в котором соединились в лице Сергея Сергеевича историк, публицист и художник.

В тот день, когда он записывался в радиостудии, еще и сам он не знал, что принесут ему эти первые сообщения о ходе его работы. Он уехал на юг известным, но не очень известным. Вернулся со славой. Кроме того, его ожидало около трехсот новых имен. Оставалось перевести на бумагу эту прозвучавшую книгу — не записанную, а рассказанную. Оказалось, что он к тому же и великолепный рассказчик. Эта «разговорность», «устность» определила стиль и дальнейших книг — стиль деловой, но взволнованной речи, открытого восхищения своими невыдуманными героями.

Так родилась первая книга на эту великую тему: «В поисках героев Брестской крепости». По существу, она была уже вся рассказана. Я получил рукопись и, выполняя обязанности члена редакционной коллегии, отнес ее в редакцию «Юности». Напечатанная с портретами защитников крепости, она стала еще внушительнее. А когда книга вышла, Сергей Сергеевич подарил мне ее с надписью, в которой называет себя моим учеником, последователем и эпигоном. Какой там эпигон! Тут открылось новое качество! Никогда еще литературные поиски не приобретали такого значения исторического, общественного, политического. Никогда еще поиск не приобретал такого масштаба и не приводил к результатам во многом неожиданным даже и для самого автора. Из этой первой книги выросла главная книга — «Брестская крепость», и дальнейшие радиопередачи, и телевизионные передачи, весь колоссальный труд этого удивительного человека.

Писатель создал эпопею еще небывалую — по материалу, по сюжету, по жанру. Восстановлен исторический эпизод минувшей войны, который с необыкновенной убедительностью и очевидностью объясняет и самим нам природу нашего советского строя.

Осуществив работу, удивительную по трудности и по масштабу, Смирнов с высокой достоверностью воссоздал десятки

биографий. Все они разные — герои смирновских книг, несмотря на то что действуют в одних и тех же условиях и совершают один, общий подвиг. И все при этом прекрасны. И совершенно закономерно, что книга «Брестская крепость» удостоена Ленинской премии 1965 года.

Сила и достоинство этой книги заключаются в том прежде всего, что это рассказ о людях и событиях реальных, что все в ней описанное — реальность, что Смирнов не стал домышлять, отказался от соблазна стать беллетристом, хотя, как он сам говорил, так сложилось, так повелось в литературной среде, что роман или повесть считаются сами по себе как бы первым сортом, а документальная или очерковая книга — вторым.

Книги С. С. Смирнова учат добывать по крупицам великую историческую правду и помогают понимать высокие чувства на примере обыкновенных советских людей, которые в трагический момент в истории Родины поднялись выше легендарных героев древности. Воскреснув в книгах Смирнова, многие из них явились потом перед нами — живые. Они вошли в нашу жизнь, мы с ними сдружились, но это исторические герои, и с помощью С. С. Смирнова они заняли свое место в истории.

В течение целых трех лет обращался он к радиослушателям со своими «Рассказами о героизме» — сперва об участниках Брестской обороны, а потом и о других героях Отечественной войны. Затем в продолжение семи лет рассказывал о неизвестных подвигах по Центральному телевидению.

В ответ на передачи шли письма. Из них Смирнов узнавал о новых, еще никому не известных проявлениях геройства и великой моральной силы советских людей. Так радиослушатели, потом телезрители приняли участие в работе Смирнова, и она приобрела беспримерный размах и принесла писателю широчайшее общественное признание. Достаточно сказать, что Смирнов получил в ответ на свои передачи около двухсот тысяч писем. Из них снова рождались рассказы и передачи, такие, как «Катюша» и «Тайна Федора Поетана», послужившие основой для двух великолепных документальных кинофильмов С. С. Смирнова, снятых режиссером М. Лисаковичем.

В продолжение трех лет Смирнов вел по Центральному телевидению альманах «Подвиг» — представлял зрителям обнаруженных им новых героев. И те, имена которых являлись иногда только в смутных и, казалось, недостоверных легендах, сидели за столом в телестудии рядом с писателем и сами рассказывали о славных делах, в которых проявили отвагу и легендарную силу духа. Рассказывали деловито и скромно.

Так Смирнов стал автором многих книг и множества передач,

но автором в основном одной темы.

Когда, попадая в Брестскую крепость, удостоенную звания «Крепость-герой», помнишь, что и это прекрасное звание, и Музей обороны крепости, и сотни тысяч людей, едущих сюда отовсюду, и то, что ныне крепость превращена в монумент славы, — все это следствие инициативы, трудов и таланта С. С. Смирнова, — постигаешь его работу во всем ее колоссальном масштабе и снова убеждаешься в том, как велика в нашей стране роль писателя. Народного. В самом высоком значении этого слова.

Я очень люблю Сергея Сергеевича.

Не могу я сказать: любил. Он по-прежнему для меня живой. Просто мы давно с ним не виделись.

ВЕЛИКАЯ ЭСТАФЕТА

В Ленинграде в Музее Пушкина хранится гусиное перо, каким писали в пору, когда еще не было металлических. Казалось бы, перо как перо! А между тем значение этой вещи необычайно, ибо она заключает в себе глубокий символический смысл.

В 1827 году замечательный русский поэт Василий Андреевич Жуковский возвратился из долгого заграничного путешествия и привез Пушкину подарок — перо, которое посылал ему как своему достойнейшему преемнику один из величайших писателей мира — Иоганн Вольфганг Гёте.

Гёте не знал русского языка. Но к нему в Веймар не раз заезжали русские путешественники. И по их рассказам у великого немецкого поэта сложилось высокое мнение о Пушкине.

В 1826 году Пушкин обратился к средневековой немецкой легенде и создал «Сцену из Фауста». И возможно, подарок был отправлен после рассказа Жуковского о том, что лучшего поэта России вдохновили те же образы, что и Гёте. Пушкин очень дорожил подарком, заказал для него красный сафьяновый футляр и дощечку с надписью «Перо Гете».

Маститый Гёте считался главой мировой поэзии. И еще прежде чем Жуковский привез Пушкину это перо, молодой московский поэт Дмитрий Владимирович Веневитинов обратился к Пушкину со стихотворным посланием, в котором выражал уверенность, что веймарский старец обратит внимание на восходящую славу Пушкина:

И верь, он с радостью живой
В приюте старости унылой
Еще услышит голос твой,
И, может быть, тобой плененный,
Последним жаром вдохновенный,
Ответно лебедь запоет
И, к небу с песнею прощанья
Стремя торжественный полет,
В восторге дивного мечтанья
Тебя, о Пушкин, назовет.

Это стихотворение Веневитинов написал вскоре после того, как Пушкин приехал в Москву из михайловской ссылки и стал бывать в гостиной Зинаиды Волконской, где собирались московские поэты, музыканты, художники, актеры.

26 декабря 1826 года Зинаида Волконская устроила вечер в честь своей родственницы Марии Волконской, которая уезжала в сибирскую ссылку вслед за своим мужем — декабристом Сергеем Григорьевичем Волконским.

На этот вечер был приглашен и Пушкин.

Много лет спустя Некрасов в своей поэме «Русские женщины» прославил великий подвиг жен декабристов — Волконской и Трубецкой — и описал это историческое событие, упомянув Пушкина и Веневитинова, который безнадежно любил Зинаиду Волконскую. И умер, едва достигнув двадцати двух лет.

Некрасов упомянул и писателя Владимира Федоровича Одоевского и поэта Петра Андреевича Вяземского.

Этот эпизод вспоминает у него Мария Волконская:

Ну словом, что было в Москве повидней,
Что в ней мимоездом гостило,
Все вечером съехалось к Зине моей:
Артистов тут множество было,
Певцов-итальянцев тут слышала я,
Что были тогда знамениты,
Отца моего сослуживцы, друзья
Тут были, печалью убиты.
Тут были родные ушедших туда,
Куда я сама торопилась,
Писателей группа, любимых тогда,
Со мной дружелюбно простилась:
Тут были Одоевский, Вяземский, был
Поэт вдохновенный и милый,
Поклонник кузины, что рано почил,
Безвременно взятый могилой.
И Пушкин тут был… Я узнала его…
Он другом был нашего детства.
В Юрзуфе он жил у отца моего,
В ту пору проказ и кокетства…

Через пятьдесят лет после этих событий Некрасов — поэт новой эпохи — обратился к героической судьбе замечательных русских женщин и вспомнил в связи с этим Пушкина — друга и единомышленника декабристов. Прочесть о дружбе Пушкина с декабристами в ту пору было негде. Но Некрасов хорошо знал стихи Пушкина, запрещенные цензурой и ходившие в списках.

Одно из них, как вы знаете, обращено к сосланным участникам декабрьского восстания.

Когда жена декабриста Никиты Муравьева уезжала вслед за

Волконской в Петровский Завод близ Читы, Пушкин отдал ей это послание, в котором призывал декабристов хранить в сибирской ссылке мужество и веру в грядущую свободу.

Давайте вспомним эти стихи:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.
Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье,
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора:
Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,
Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.
Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут — и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

На послание Пушкина ответил Александр Иванович Одоевский — замечательный поэт, принявший деятельное участие в событиях на Сенатской площади 14 декабря 1825 года и осужденный вместе с другими заговорщиками на ссылку и поселение в Сибири:

Струн вещих пламенные звуки
До слуха нашего дошли,
К мечам рванулись наши руки,
И — лишь оковы обрели.
Но будь покоен, бард, цепями,
' Своей судьбой гордимся мы,
И за затворами тюрьмы В
душе смеемся над царями.
Наш скорбный труд не пропадет:
Из искры возгорится пламя,—
И просвещенный наш народ
Сберется под святое знамя.
Мечи скуем мы из цепей
И пламя вновь зажжем свободы,
Она нагрянет на царей,
И радостно вздохнут народы.

Строчка из этого стихотворения «Из искры возгорится пламя» стала эпиграфом «Искры» — первой нелегальной марксистской газеты, которую основал Владимир Ильич Ленин.

Вдумаемся!

Поэт ответил на голос поэта — и стих полетел и стал лозунгом революции!

Нельзя без волнения думать об этой бессмертной дружбе — Пушкина и декабристов, — об этих бессмертных посланиях, которые преодолели сибирские пространства и время и в продолжение почти столетия выражали надежду миллионов людей.

Прошло десять лет, и в виде особой милости Николаи 1 заменил Одоевскому сибирскую ссылку правом служить солдатом на Кавказе, Кавказ был местом ссылки для неугодных: его называли в войсках «теплой Сибирью».

Это был 1837 год — год, когда погиб Пушкин. И Лермонтов, написавший замечательное стихотворение на смерть Пушкина, был сослан на Кавказ в Нижегородский драгунский полк.

В этом полку и встретились два замечательных русских поэта — солдат Александр Одоевский и опальный офицер Михаил Лермонтов. Встретились и подружились.

Встреча была недолгой. Лермонтова вскоре перевели в другой полк, а через два года он узнал о смерти Одоевского — он погиб на берегу Черного моря от тропической лихорадки.

И тогда Лермонтов посвятил ему одно из лучших своих стихотворений. Фамилию Одоевского упоминать в печати было нельзя. Лермонтов озаглавил стихотворение глухо: «Памяти А. И. О-го». Но проницательные читатели понимали, о ком говорит поэт и на что намекает в словах, что Одоевский хранил

И веру гордую в людей и жизнь иную…
В могилу он унес летучий рой…
Обманутых надежд и горьких сожалений…
Но он погиб далеко от друзей…

Каких друзей? Декабристов.

1

Я знал его: мы странствовали с ним
В горах востока, и тоску изгнанья

Делили дружно; но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалося законной чередой;
А он не дождался минуты сладкой:
Под бедною походною палаткой
Болезнь его сразила, и с собой
В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений!

2

Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья… Но, безумный —
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной,
И свет не пощадил — и бог не спас!
Но до конца среди волнений трудных,
В толпе людской и средь пустынь безлюдных,
В нем тихий пламень чувства не угас:
Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную.

3

Но он погиб далеко от друзей…
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Покрытое землей чужих полей,
Пусть тихо спит оно, как дружба наша
В немом кладбище памяти моей!
Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоем,
Когда глаза закрылись вечным сном;
14 то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших тебя не понял ни единый…

4

И было ль то привет стране родной,
Названье ли оставленного друга,
Или тоска по жизни молодой,
Иль просто крик последнего недуга,
Кто скажет нам?.. Твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье Потеряно…
Дела твои, и мненья,
И думы — все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит —
Куда они? зачем? откуда? — кто их спросит…

5

И после их на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадежной,
Как от мечты, которой никогда
Он не вверял заботам дружбы нежной…
Что за нужда?.. Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существованье:
Зачем тебе венцы его вниманья
И терния пустых его клевет?
Ты не служил ему. Ты с юных лет
Коварные его отвергнул цепи:
Любил ты моря шум, молчанье синея степи —

8

И мрачных гор зубчатые хребты…
И, вкруг твоей могилы неизвестной
Все, чем при жизни радовался ты,
Судьба соединила так чудесно:
Немая степь синеет, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет;
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
Как великан, склонившись над щитом,
Рассказам волн кочующих внимая,
А море Черное шумит не умолкая.

Последняя строфа особенно восхищала художника Павла Андреевича Федотова, который перечитывал, перечитывал ее без конца…

Очень часто смысл стихотворения, особенности музыкалькой пьесы, живописного полотна проходят мимо нашего сознания оттого, что мы не вдумываемся, не вглядываемся в них, не вчитываемся, не вслушиваемся.

Вы, конечно, знаете оперу Глинки «Руслан и Людмила». Если не всю, то, вероятно, слышали отрывки из нее — увертюру, отдельные арии: Руслана, Людмилы, Ратмира, рондо Фарлафа, балладу Финна. А в самом начале, когда подымается занавес и идет пир в гриднице Светозара, вещий певец Баян запевает «Дела давно минувших дней…». И вслед за ней вторую свою песню. Давайте вспомним ее.

Есть пустынный край, безотрадный брег
Там на полночи далеко,
Солнце летнее на долины там
Сквозь туман глядит без лучей.
Но века пройдут, и на бедный край
Доля дивная низойдет.
Там младой певец в славу родины
На златых струнах запоет.
И Людмилу нам, с ее витязем,
От забвения сохранит.
Но не долог срок на земле певцу,
Но не долог срок на земле,
Все бессмертные в небесах.

Знаете, о ком поет Баян? О Пушкине! О Пушкине, чья поэма положена в основу гениальной оперы Глинки!

Глинка встречался с Пушкиным. И незадолго до его гибели обратился к поэту с просьбой написать либретто для новой оперы Глинки на сюжет «Руслана и Людмилы». И Пушкин согласился. Но не успел выполнить своего обещания…

И вот спустя пять лет после смерти Пушкина Глинка вставляет в свою оперу песню о Пушкине. И как воплощен этот удивительный замысел! Действие происходит на заре русской истории — это времена Владимира Красное Солнышко. IX век. И в гриднице Светозара Баян поет о том, что в пустынном краю «на полночи» — в Петербурге, который еще только построят через девять веков, явится Пушкин. И что Пушкин воспоет Руслана и Людмилу. И при этом Баян знает, что Пушкин проживет на свете недолго. И что его ждет бессмертие.

Какое гениальное начало оперы! Какой гениальный эпиграф! Пушкин входит в оперу как будущее! Границы времени раздвигаются. Песня охватывает тысячелетие. Баян заглядывает из девятого века в девятнадцатый. И зритель в театре знает, что прорицание Баяна верно и что Пушкину суждено бессмертие!

Трудно привести лучший пример восторга одного, великого художника перед другим, уважения более глубокого!

Пушкин относился к творчеству Глинки с восторгом неменьшим. Да и вообще Пушкин радовался каждому выдающемуся и даже просто заметному событию в русской культуре. И это было широко известно его современникам. Потому что успех каждого поэта, художника, музыканта, актера он воспринимал как свой собственный успех, как успех общего дела.

Услышав как-то рассказ великого актера Михаила Семеновича Щепкина, Пушкин стал уговаривать его приняться за воспоминания. Щепкин ссылался на то, что писать трудно, а он, дескать, не знает даже, как начать. Тогда Пушкин открыл чистую тетрадь и вписал своей рукой первую фразу.

> «Я родился в Курской губернии Обоянского уезда, в селе Красном, что на речке Пенке».

Щепкин пошел от этой фразы и написал свои интереснейшие «Записки крепостного актера».

Помощь Пушкина молодым литераторам — это целая глава в истории русской культуры.

Когда Пушкин познакомился с Гоголем и понял характер его великого таланта, он стал его поощрять, вдохновлять, подарил сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Об этом пишет сам Гоголь.

Имя поэта Алексея Васильевича Кольцова было в ту пору еще никому не известно. А Пушкин уже напечатал его стихотворение «Урожай» в своем журнале «Современник».

Напечатал стихотворения Тютчева.

Напечатал повесть первого черкесского писателя Султана Казы-Гирея.

Или вот, скажем, Петр Павлович Ершов со своим «Коньком-горбунком». Пушкин написал, как говорят, первые четыре стиха его сказки, а затем всю ее просмотрел и поправил.

Пушкин выступает в качестве издателя произведений своего друга — сосланного поэта-декабриста Вильгельма Карловича Кюхельбекера.

Заинтересовали Пушкина и воспоминания Надежды Дуровой, которая участвовала в войнах 1808–1815 годов под именем корнета Александрова. Пушкин предложил ей издать ее записки и

готов был сам редактировать их.

> «Прелесть, — писал он. — Живо, оригинально, слог прекрасный. Успех несомнителен».

Часть записок Дуровой он поместил в своем журнале.

Когда молодой литератор Владимир Даль решил приняться за составление толкового словаря великорусского языка, Пушкин горячо поддержал его в этой мысли, а затем перечитывал вместе с ним его сборник, пополнял его своими сообщениями.

Литератор Петр Киреевский начал собирать русские народные песни, Пушкин прислал ему целую тетрадь — сорок песен, записанных им самим в Псковской губернии.

За три недели до гибели Пушкина к нему постучался четырнадцатилетний мальчик по фамилии Облачкин. Он происходил из купеческого сословия. Написав свои первые стихи, он явился на квартиру поэта и вручил тетрадь повару с просьбой передать Пушкину. Повар сказал, что Пушкин занят, и закрыл дверь.

Не успел мальчик отойти от дома, как повар нагнал его и просил вернуться.

Едва мальчик вступил на порог, как услышал:

— Василий, это ты?

— Точно так, я.

— А господин Облачкин?

— Здесь.

— Пожалуйте сюда, пожалуйте, — звал его Пушкин.

И Облачкин говорил потом, что за всю его жизнь только один Пушкин принял в его судьбе искреннее участие, желая ему помочь не словом, а делом.

Даже упражнения Облачкина Пушкин готов был рассматривать как часть важного дела — создания богатой и сильной талантами русской литературы.

В день смерти Пушкина Россия услышала голос молодого поэта, который выразил всеобщую скорбь и обличил толпу придворных ненавистников Пушкина, гонителей русской национальной культуры, направлявших руку Дантеса.

Этим молодым поэтом был Лермонтов.

Погиб на дуэли Лермонтов — Белинский дал понять читающей публике всю степень ее утраты и, можно сказать, оплакал раннюю гибель Лермонтова в многочисленных статьях и рецензиях.

Умер Гоголь — Тургенев написал статью о нем, за которую был арестован и сослан. Некрасов откликнулся на смерть Гоголя гениальным стихотворением.

В конце 40-х годов Некрасов вместе с Панаевым взял в свои руки журнал «Современник», который основал Пушкин. Идейным вождем журнала стал Виссарион Григорьевич Белинский.

В «Современнике» объединились лучшие силы русской литературы. В 50-х годах там печатались Тургенев, Лев Толстой, Островский, Гончаров, Григорович, сам Некрасов.

Когда в журнал пришли Чернышевский и Добролюбов, часть прежних сотрудников ушла, но очень скоро журнал превратился в центр революционной мысли и революционной борьбы.

В 1861 году от скоротечной чахотки умер Николай Александрович Добролюбов. Ему было всего лишь двадцать пять лет. Он умер на руках у Некрасова.

За несколько минут до конца Некрасов вышел в другую комнату, и люди, считавшие его человеком холодным, увидели, как он плакал. Рыдая, Некрасов произнес фразу: «Какой светильник разума угас!», которая потом вошла в его стихотворение «Памяти Добролюбова».

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.
Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;
Как женщину, ты родину любил,
Свои труды, надежды, помышленья
Ты отдал ей; ты честные сердца
Ей покорял. Взывая к жизни новой,
И светлый рай, и перлы для венца
Готовил ты любовнице суровой.
Но слишком рано твой ударил час
И вещее перо из рук упало.
Какой светильник разума угас!
' Какое сердце биться перестало!
Года минули, страсти улеглись,
И высоко вознесся ты над нами…
Плачь, русская земля! Но и гордись —
С тех пор, как ты стоишь под небесами,
Такого сына не рождала ты
И в недра не брала свои обратно:
Сокровища душевной красоты
Совмещены в нем были благодатно…
Природа-мать! Когда б таких людей

Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни…

Поэма «Белинский», стихотворение «Пророк», посвященное Чернышевскому, «М. Е. Салтыкову при отъезде за границу», «На смерть Шевченко», «Памяти Добролюбова» — каждому из них, своим учителям и соратникам, Некрасов посвятил стихотворные портреты, полные любви, содержавшие оценку их гражданских подвигов и призыв к дальнейшей борьбе за дело, которому они отдали жизнь.

Идеями Белинского, Чернышевского, Добролюбова вдохновлялся возникший в 1857 году в Петербурге кружок молодых музыкантов, в который входили Милий Балакирев — молодой пианист и композитор, военный инженер Цезарь Кюи, офицер Преображенского полка Модест Мусоргский, окончивший Военную медико-хирургическую академию молодой химик Александр Бородин и мичман флота Николай Римский-Корсаков.

Прочтите книгу Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни». Это увлекательнейший рассказ о том, как они собирались вместе и обсуждали каждую вновь написанную строчку, как подавали друг другу советы, хвалили и критиковали, не боясь ни захвалить, ни обидеть, как вместе вырабатывали они то направление, которое получило наименование «Новой русской музыкальной школы», или «Могучей кучки», как прозвал балакиревский кружок критик Владимир Васильевич Стасов.

Да, это был труд-подвиг — то, что создали участники «Могучей кучки», не отличавшие личных интересов от интересов дела.

Бородин занят сверх всякой меры в химической лаборатории и на высших женских медицинских курсах. А надо оркестровать музыку для объявленного концерта. И на помощь приходят друзья. Музыка написана давно. Но надо завершить партитуру. Расписать партии инструментов. Втроем — Бородин, Римский-Корсаков и последователь «кучкистов» молодой Анатолий Лядов — начинают по частям доканчивать оркестровку. Для скорости пишут карандашом. Чтобы карандаш не стирался, Бородин покрывает его желатином и листы развешивает как белье на веревках, чтобы желатин скорее просох.

На следующий день музыка «Половецких плясок» из «Князя Игоря» с огромным успехом исполняется в концерте.

Какой высокий пример бескорыстия являет собой Римский-Корсаков! И какая скромность сказывалась в работе этих людей: одно время Мусоргский и Римский-Корсаков снимали вдвоем

одну комнату в Петербурге и по очереди работали за одним роялем — Мусоргский над «Борисом Годуновым», а Римский-Корсаков над «Псковитянкой».

А Стасов — страстный защитник «Могучей кучки», преданный друг членов кружка и пропагандист их музыки! Он был первым слушателем, первым ценителем. Да и трудно назвать тех, кому бы не помогал он, трудно найти равных ему в щедрой помощи тем, кто в ней нуждался. Стасов помогал Римскому-Корсакову, Льву Толстому, Репину, скульптору Антокольскому, Шаляпину — кому только не оказывал помощи этот удивительный человек, и словом и делом ратовавший за реализм, за русское национальное искусство.

А зарождение Московского Художественного театра!

А кружок литературив собиравшихся в начале двадцатого века на квартире писателя Николая Дмитриевича Телешова.

Быть может, вы видели такую известную фотографию, на которой изображены молодой Горький, Иван Бунин, Шаляпин, Скиталец-Петров, Леонид Андреев, Чириков и Телешов. Люди, которых объединяло общее дело — сборники товарищества «Знание», выходившие под редакцией Горького.

В 1902 году Горький взял в свои руки петербургское издательство «Знание» и, приехав в Москву, встретился на квартире у Телешова с группой писателей-реалистов, чтобы отобрать рукописи для первой книги. Тогда и решили вместе сфотографироваться, чтобы отметить день рождения издательства.

В этот кружок, кроме названных, входили писатели Вересаев, Куприн, Серафимович. Приезжая в Москву, эти «среды» посещали Чехов и Короленко.

Здесь, в квартире Телешова, Горький впервые прочел свою пьесу «На дне». Здесь впервые прозвучала знаменитая песня «Солнце всходит и заходит», которую привез откуда-то Степан Гаврилович Петров, выступавший под псевдонимом Скиталец. В свое время он исколесил всю Россию, был певчим, был газетным фельетонистом, играл на гуслях и пел сочным голосом русские песни. С его голоса и был записан мотив песни «Солнце всходит и заходит», которую Горький включил в свою пьесу и которая стала такой знаменитой после того, как ее стали исполнять в спектакле Художественного театра.

Однажды на «среде» у Телешова Скиталец спел песню о Степане Разине и персидской княжне на слова казанского поэта Садовникова. Эту песню услышал Шаляпин, и… полетела она по России. И по всему миру.

Уже в ту пору, когда писатели стали посещать «среды»

Телешова, началась та работа Горького, которая прошла сквозь всю его жизнь, — это помощь писателям, особенно молодым. Трудно назвать писателя, который вступил в литературу при жизни Горького и не был замечен им, не был отмечен, не получил бы от Горького поддержки, помощи, советов, критических замечаний.

Как видите, эта работа Горького опиралась на традиции русской культуры.

В Москве, на улице Качалова, 6, где Алексей Максимович Горький жил с 1931 по 1936 год, хранится его библиотека, которую он собирал в последние годы. За свою жизнь Горький собрал не одну библиотеку, а несколько. Но, собрав, отдавал, дарил в какое-нибудь общественное учреждение.

Так, в 1921 году большое собрание книг отдал в ленинградский Пушкинский Дом. Впрочем, книги с надписями, подаренные ему писателями, Горький оставлял у себя. И если пересмотреть одни только дарственные обращения на, книгах — я не говорю о множестве благодарных писем, — то мы увидим, сколь многим писателям двадцатого века, начинавшим до революции и в наше советское время, помогал Горький, какая крепкая дружба связывала его с ними.

Вот, например, книга Чехова. «Милым другом» называет его Антон Павлович Чехов.

«От старого друга», — пишет Иван Алексеевич Бунин.

«Какие мы старые товарищи!»— восклицает Леонид Андреев. И заканчивает: «Крепко жму твою руку».

Иван Вольнов, Новиков-Прибой, Вересаев, Чапыгин, Шишков, Тренев — писатели из народа: крестьянин, матрос, врач, учитель, столяр, научный работник…

Один благодарит Горького за то, что «поправлял первые шаги в литературе», другой — «за доброжелательство», третий — «за помощь в работе». Недаром кто-то из мемуаристов назвал Горького их «крестным отцом».

Алексей Николаевич Толстой благодарит за «доброту и горячее сердце».

«С любовью и преданностью»—преподносит свою книгу Константин Федин.

«Со всем сердцем» — Всеволод Иванов.

«В знак горячей признательности за внимание и ласку»— Леонид Леонов.

Сочинения Маяковского, Есенина, Шолохова, Фадеева, Тихонова, Маршака, Исаковского, Вишневского, Тынянова, Луговского, Форш, таджика Садриддина Айни, украинца Павло Тычины, белоруса Янки Купалы — десятки книг со словами

благодарной любви.

Наряду с книгами советских писателей в этой библиотеке хранятся сочинения прогрессивных писателей Запада, с которыми Горького связывала долгая дружба или знакомство.

С давних пор Горький мечтал о сотрудничестве прогрессивных писателей разных стран. Еще до революции он задумал серию книг о жизни замечательных людей с расчетом, что книгу о Бетховене напишет Ромен Роллан, о Колумбе — норвежец Фритьоф Нансен, об Эдисоне — английский писатель Герберт Уэллс.

Сам Горький собирался написать о великом вожде освободительного движения итальянского народа Джузеппе Гарибальди.

Горький был величайшим сторонником коллективных начинаний. По его мысли в нашей стране стали выходить журналы «СССР на стройке», «Наши достижения», «Литературная учеба», «Дружба народов», «Колхозник», серии книг «Жизнь замечательных людей», «Библиотека поэта», «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «История молодого человека XIX столетия», «Библиотека романа», альманах «Год шестнадцатый», который на следующий год получил название «Год семнадцатый» (сейчас это издание переименовано в «Наш современник»).

Горькому принадлежит инициатива в создании первой книги «День мира», которая вышла в 1936 году.

Во всех этих работах Горькому помогали: Алексей Толстой, Сурков, Маршак, Тынянов, Михаил Кольцов, Павленко, Тихонов, Бабель и многие, многие другие.

Возьмем стихотворение Маяковского, написанное еще в 1926 году. И мы увидим, как присуще ему чувство локтя:

Товарищи,
бросим
замашки торгашьи —
моя, мол, поэзия —
мой лабаз!
Все, что я сделал,—
все это ваше —
рифмы,
темы,
дикция,
бас!
Чем нам
делить

поэтическую власть,
сгрудим
нежность слов
и слова-бичи,
и давайте
без завистей
и без фамилий
класть
в коммунову стройку
слова-кирпичи.

И не только современников своих — советских поэтов — Маяковский ощущал как соседей в одном ряду и призывал их трудиться вместе во имя общего дела. Он чувствовал за собой великую поэзию прошлого, когда, обращаясь к воспетой Лермонтовым легендарной царице Тамаре, писал:

Мы
общей лирики лента.
Я знаю давно вас,
мне много про вас
говаривал
некий Лермонтов…

Это чувство было необыкновенно развито у Маяковского — чувство единого дела со всем народом, со всей литературой.

Эти благородные традиции Пушкина, Некрасова, Горького, Маяковского продолжаются.

В 1934 году, выступая на Первом съезде писателей, А. А. Фадеев обратил внимание на то место в романе Панферова «Бруски», где середняк Никита Гурьянов, когда организовали колхоз, запряг лошадь и поехал по всей стране искать, где нет коллективизации.

Фадеев считал, что надо было написать об этом не несколько страничек в романе, а что это тема целого романа о последнем мелком собственнике, который возвращается в свой колхоз, чтобы работать со всеми.

Призыв старшего писателя горячо воспринял в ту пору только еще начинавший писать Александр Трифонович Твардовский. И этот сюжет использовал в своей «Стране Муравии».

Если вы когда-нибудь заинтересуетесь, как в Стране Советов возникла детская литература — увлекательная, серьезная, дельная, поэтичная, расширяющая границы ваших познаний, —

вы узнаете, что этому предшествовал поистине героический труд. Что это дело не отдельных писателей, а целого дружного коллектива.

В Ленинграде это дело в продолжение многих лет направлял хорошо известный всем Самуил Яковлевич Маршак.

Это Маршак, Корней Чуковский, Борис Житков, Виталий Бианки, Николай Тихонов, Ольга Берггольц, Чарушин, Ильин, Пантелеев, Шварц, Олейников, Заболоцкий при помощи и поддержке Горького создавали в Ленинграде умную и благородную книгу для советских ребят.

В 20-х годах в Москве, в редакции газеты «Гудок», работали молодые сатирики-фельетонисты Илья Ильф и Евгений Петров. Когда они задумали попробовать свои силы и написать что-нибудь крупное, на помощь им пришел их старший товарищ — Валентин Петрович Катаев. Он помог им придумать сюжет «Двенадцати стульев» — романа, который входит теперь в золотой фонд советской литературы.

Трудно перечислить примеры воздействия, которое оказывает один автор на работу другого.

Так, например, у Александра Безыменского есть стихотворение «Вперед, заре навстречу», ставшее широко распространенной комсомольской песней:

Вперед, заре навстречу,
Товарищи в борьбе!
Штыками и картечью
Проложим путь себе.
Смелей вперед, и тверже шаг,
И выше юношеский стяг!
Мы — молодая гвардия
Рабочих и крестьян.

Вот это выражение «молодая гвардия», как образное определение комсомола, из песни Безыменского вошло в жизнь, а из жизни — в заглавие романа Фадеева.

Говоря о чувстве единого дела, можно ли не вспомнить, какую великую работу выполняют советские переводчики — прозаики и поэты, которые переводят на русский язык и на другие языки народов Советского Союза книги национальных авторов, И сочинения начинают новую жизнь на другом языке:

И в стихи твои просится рев, грозя,—
Десять тысяч рек в ожидании.
Стих и юность — их разделить нельзя,

Их одним чеканом чеканили.

Это строчки из стихотворения грузинского поэта Георгия Леонидзе в переводе Николая Тихонова.

В нашей советской литературе давно уже возникла замечательная традиция. Каждый раз, когда советские писатели едут на съезд, на пленум, встречаются, чтобы обсудить свои творческие дела, — в конце встречи устраивается вечер дружбы. И тогда звучит речь и льются стихи на разных языках…

Если бы вы побывали в Киеве или в Нальчике, в Алма-Ате или Тбилиси в те дни или просто зашли бы на такой вечер в Москве, вы воочию убедились бы в том, что вечера дружбы — это осуществление того, о чем мечтал когда-то Пушкин, к чему призывал Маяковский, к чему вел нас Горький.

Однажды кто-то из московских поэтов, обратившись к своему кабардинскому другу, стал вспоминать о стаже их дружбы и о том, как давно они перешли между собою на «ты». И один из присутствующих — это был поэт Михаил Светлов — сказал: «Дорогие товарищи! Еще важнее, что все мы уже давно перешли на „мы“».

В этом, казалось бы, шутливом замечании очень точно и поэтически кратко выражена великая особенность нашего советского строя и всей нашей культуры.

Мы уже давно перешли на «мы». И перешли навсегда.

ПАРТИЗАНСКИЙ КОМАНДИР БАТЯ

Этот очерк был написан на Калининском фронте месяц спустя после возвращения из партизанского края Смоленской области, в марте 1942 года. Предназначался он для сборника «Герои нашего фронта». Сборник не состоялся. В Москве я показал очерк А. Фадееву. Он взял его у меня и передал в редакцию «Красной нови», где очерк был напечатан в номере 8-м 1942 года слово в слово.

Первое впечатление от Бати, когда я увидел его вечером в политотделе армии: «хитрый старик и себе на уме». Но это впечатление было неверным. Батя — так его все величали — совсем не старик. Это рослый, стройный, плотный мужчина. А стариком делает его окладистая седая борода: волнистая, мягкая. Усы у него порядочные, но в сравнение с бородой не идут: жидковаты и жестки. И сколько их Батя ни закручивает — вида усы не имеют. Волосы длинные, мягкие, седые. Впрочем, волос на Батиной голове немного: так только — по краям головы и зачесаны за уши. Вот все, что есть в Бате стариковского. Лицо у него довольно еще молодое, морщин мало. И глаза молодые, умные, светлые. Нос подгулял чуть-чуть кверху и сообщает лицу веселость.

Вот вам Батин портрет. Если добавить, что Батя одет в старого покроя гимнастерку, поверх которой надевает черный, с белой барашковой оторочкой тулуп и черную шапку-ушанку, что в карманах его штук пять пистолетов, а на плече трофейный немецкий автомат, — это будет все, что можно сказать о Бате, когда он молчит. Нет! Можно <лще прибавить. Когда Батя сидит в избе, в красном углу под образами, пьет чай и из-под расстегнутого воротника гимнастерки видна синяя с белым горошком косоворотка, он похож на веселого старца, какими рисовали их на дешевых картинках, или на младшего брата Деда Мороза.

На хрустящей морозной улице, в санках, запряженных гнедым меринком, Батя спускает наушники, и тогда он — настоящий лесничий. За своим рабочим столом, согнувшись з; картой-двухверсткой, в очках с роговой оправой, он к две капли воды похож на одного академика. Зовут его >сто Батя. А в деревнях, если кто не видал его раньше, непременно прибавят, услышав, как его звать: «И точно, Батя!»

А до войны его звали, конечно, иначе: по имени, отчеству и фамилии. И если вы прочтете со временем Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении его за проявленные им

доблесть и мужество, вы не найдете там имени «Батя». Там будет другое — его гражданское имя, — и вы и не догадаетесь в ту минуту, что это тот самый Батя. В мирное время он был совершенно другой: бороды и усов не носил, волосы стриг покороче, а фетровая шляпа, воротничок и галстук делали его, наверно, еще моложе, чем есть он на самом деле.

Батя часто говорит своим друзьям-партизанам:

— Без бороды вы, ребята, меня не узнаете. У меня молодая жена. Да и я ведь еще не старый. Посмотрели бы на меня, когда я иду с ней под ручку!

И правда, я уверен, что не узнал бы его и прошел бы на улице мимо. И если б он сам окликнул — не сразу поверил бы. Разве что по прищуру глаз угадал бы что-то очень знакомое. А ведь сейчас он занимает все мои чувства и мысли.

Батя — необыкновенно интересный человек. И не будь он командиром партизанских отрядов, наводящих ужас на фашистов, он все равно привлек бы ваше внимание. А уж в таких удивительных обстоятельствах он и вовсе пленит ваши чувства и память.

Со своими Батя необыкновенно словоохотлив. Говорит он быстро, свободно и весело. Без шуток и прибауток у него не обходится ни одно, даже самое важное дело. Глаза у него улыбаются, когда он рассказывает смешное, но сам он никогда не смеется при этом: верный признак того, что он умеет подчинить себе внимание и чувства других.

Эта веселость Бати привлекает, располагает к нему людей. Даже в тех деревнях, где раньше его не видали (а район действий его партизанских отрядов большой!), через минуту Батя уже свой человек. Он шутит, и ему отвечают шутливо, легко, откровенно. Чужой ведь не будет веселым. И вот через эту веселость Батя узнает людей быстро и знает о них решительно все, что хочет узнать.

И. Андроников. 1942 год, Калининский фронт

Глаза у Бати, когда он шутит, хитрые-хитрые. И вам никогда не угадать, о чем он думает в эту минуту. А в то же время вас он, без вашего ведома, читает насквозь.

Шутит Батя искренне, от души. Но не так просто шутит, чтоб пошутить. Батин смех утешает, ободряет людей. Стоит назвать имя Батя, и кругом улыбнутся. Каждый помнит о нем много хорошего и удачи его, приближающие общую нашу победу. В улыбке и в глазах вы прочтете восхищение Батей. Улыбка относится к человеку. Восхищение — к командиру грозных партизанских отрядов. Такое веселое восхищение может возбуждать человек только умный. И действительно, редко можно встретить такого умного человека, как Батя. Партизаны это хорошо понимают.

— Прямо золотая у него голова, — сказал как-то Петя, комиссар одного из отрядов, — недаром за нее немцы пятьдесят тысяч дают. Только даже последний предатель понимает, что такую голову деньгами не купишь… От Бати немцам дешево не отделаться. Мы уже немало наколотили фашистов и еще наколотим — дай срок!

Если у вас создалось впечатление, что Батя никогда не бывает серьезным, то это моя вина.

Когда Батя углубляется в изучение карты, донесений и сводок отрядов, когда он обдумывает план предстоящей операции, — лицо у него серьезное, даже хмурое.

Иногда он встает из-за стола и начинает ходить по комнате, заложив руки за спину или в карманы ватных штанов. Не

обращайтесь к нему тогда: Батя занят.

Но мало-помалу вы научитесь замечать другую — его глубокую, так сказать, творческую задумчивость.

Если Батя пощипывает, подкручивает, поглаживает ус, ерошит бороду и легонько выпячивает губы — это значит, он рассчитывает сейчас далекие ходы партизанской войны, как шахматист ходы своей партии.

Его отряды ведут войну наступательную. Инициатива сейчас в руках Бати. И он не уступит ее ни за что. Он знает это. У него большой опыт. В гражданскую войну он партизанил на Украине. Потом на Дальнем Востоке.

Этот на первый взгляд «хитрый старик» на «второй взгляд» действительно совсем не простой человек. А ведь вы и не догадаетесь сразу, что бородатый партизан говорит по-английски и по-китайски и что за плечами его много лет организационной гражданской работы, в которую он вложил немало воли, ума и труда.

Сидя в низких просторных санках, он тоже чаще всего молчит и что-то обдумывает. Розвальни с партизанами где-то уже далеко впереди. Одиноко бежит гнедой меринок. Скрипит, потрескивает, посвистывает снег под полозьями.

Поодаль стоят немые леса. Снег слепит и щурит глаза. Голубая тень сбоку бежит и прыгает по сугробам. Высоко в особенно темном от света небе, чуть гудя — у-уу! у-уу! — неподвижно текут два вражеских самолета.

Гул растаял. Бежит меринок. Глаза по складам читают страницы лесов. И заранее знаешь, что и в прошлом году, и сто лет, и всегда такие же были эти холмы и леса, но стоит только подумать, что вот на этой смоленской земле, среди этих лесов и холмов в 1812 году так же, как и теперь, полыхали пожары народных восстаний в тылу врага, когда думаешь, что здесь, может быть, по этой самой дороге проезжали и тогда грозные партизаны, — немые пейзажи наполняются таким глубочайшим смыслом, что глядишь и чувствуешь, как что-то большое открылось тебе в этих местах. И если ты раньше и не бывал на смоленской земле, тебе непременно покажется, что нет нигде земли дороже и ближе ее. Тебе покажется, что ты давно ее знаешь и любишь. И в это мгновение она и есть твоя родина, ради которой ничего не жалко, и уже не думаешь о том, что будет потом без тебя, когда ты умрешь. Кто знает, о чем думает Батя в санях? Но мысли его могут быть связаны только с этой землей, а значит, с победой.

Заметив встречные розвальни или с дороги в снег посторонившегося прохожего, Батя велит остановить лошадь и

начинает расспрашивать, как ближе проехать. Может быть, вы решили, что Батя не знает дороги? Не торопитесь. Батя вовсе не собирается ехать по той, которую ему показали. А лошадь он остановил, чтобы поговорить о том о сем, узнать, нет ли чего интересного. Приедут партизаны с разведки, а Батя часто раньше их знает все, что они привезли. Расспросив хорошенько, Батя еще пожурит собеседника за то, что тот болтает лишнее, сам не зная кому.

— Ты же меня не знаешь! А может, я немец! — говорит он с напускной серьезностью. — Вон у меня автомат немецкий!

— Оно сразу и видно, что немец. Только здешний уроженец, от русского отца с матерью, — отвечает собеседник, широко улыбаясь.

— Значит, я не похожу, говоришь, на немца? — с удовольствием переспрашивает Батя. И как бы в оправдание остановки, когда уже тронулись, Батя говорит — Лошадь запарилась. Надо было дать передохнуть ей минутку.

Вы никогда не спросите Батю, почему он поступил так, а не иначе. Вы ему просто верите. Когда вечером отряд ушел на операцию — это было в деревне Г., — Батя, допивая шестой стакан чаю с медом, сказал вдруг, обратившись к тем, что сопровождал его в этой «инспекционной» поездке:

— Считаю долгом предупредить вас, товарищи, что, по имеющимся сведениям, большая группа немцев собирается сегодня ночью в эту деревню. Хоть я и не рассчитываю на то, чтобы они ночью пошли, но на всякий случай — сколько нас? Пятеро? Зарядите оружие и положите поближе к себе. И давайте ложиться. А то завтра рано вставать.

Он разделся, остался в бумазейной блузе, которую кто-то заботливо сшил ему, гулко дунул в лампу и лег. И заснул в ту же минуту. Кстати, это в нем замечательная черта человека уравновешенного и выносливого: подолгу не спать или спать сном глубоким и чутким в любых, даже в самых неподходящих условиях.

Сломалась оглобля. Остановились в деревне перепрягать. Батя толкнул дверь в первую избу, перемолвился словом, и он уже расспросил обо всем, что можно узнать интересного. Пошутил, огляделся:

— Я у тебя прилягу, хозяйка. А вы, ребята, будите, как только лошадь будет готова. — Прилег на кровать и — уже спит. Так крепко, что, кажется, ввек не добудишься. Прошло шесть минут — по часам.

— Бать!

— Ну и поспал, — бодро откликается Батя, скидывая ноги на

пол. — Что ж? Через часок, пожалуй, будем на месте. — И туман сна уже исчез из его глаз…

Так вот. Хотя и не совсем было ясно, почему именно нужно ложиться спать, если в деревню собираются немцы, но раз Батя сказал «спать», значит — спать. Вы ложитесь и спите спокойно до утра. Батя не ошибется.

Ему в высшей степени присущи точный расчет в делах и точное представление о том, какой вес имеет каждое его слово. Не принимайте всерьез, что перед отъездом из своей штаб-квартиры Батя озабоченно засуетился, ищет кисет и мундштук, переспрашивает, кормили ли лошадей, и повторяет распоряжения.

Лошадей кормили, потому что он еще утром велел накормить их и знает, что распоряжения его выполняются точно. Мундштук и кисет лежат там, куда он их положил. Это он тоже знает. Просто Батя боится, что станет забывчивым, и проверяет себя. Кроме того, все видят, что у него необыкновенная память. Это внушает еще большее уважение к Батиным качествам. Вот если приказание не выполнено, тогда Батя рассердится не на шутку. Он не станет кричать или ругаться. Он только спросит удивленным и строгим голосом:

— Что? Война кончилась, что ли? Отвоевался?

Или просто тоном, не допускающим возражений:

— Приказываю немедленно выполнить. Ступай!

И тот, к кому это относится, выбегает бледный, расстроенный неудовольствием Бати. В эту минуту все смолкают.

Эти слова, обращенные к одному, обязательны для всех партизан. Но сердится на своих Батя редко. Иногда только скажет, с укоризной:

— Плохо, плохо, ребятки. Совсем нехорошо.

Отношения у него с партизанами на редкость простые.

Но ни они, ни он ни на минуту не забывают, что Батя их командир.

У партизан от Бати нет ни одной тайны. Батя тоже охотно делится с ними своими соображениями, планами и просто мыслями, чувствами, вкусами.

Уважение и любовь к Бате часто звучат в какой-нибудь обращенной к нему фразе:

— Устанешь ходить, Батя. Вы бы присели.

— Батя! У вас пуговица оторвалась. Дай я тебе поищу новую.

Несмотря на то что он — Батя, отношение его к партизанам — не отца к сыновьям, а скорее товарищеское. И это, пожалуй, даже лучше, чем возраст его, убеждает в том, что Батя еще не старый. Только в разговоре с детьми проявляются в нем

настоящие отцовские чувства. И если вы даже не знали, что у него двое детей, — догадаетесь сами. Такая нежность сквозит тогда в его шутках!

Десятилетняя девочка пришла посмотреть на партизан. Сидит тихо и смотрит. Батя занят. Он говорит о делах, а нет-нет — поглядит на нее. И как только кончил дела, сразу подсел к ней. Спросил и, наклонивши к ней ухо, узнал, в каком она классе училась. Узнал, как зовут и кто отец с мамкой.

— В этом году не училась? — переспрашивает Батя. — Тогда ты, наверно, все позабыла. Давай-ка проверим тебя по таблице. Ну-ка: шестью шесть? Правильно. А теперь ты меня спроси… Сколько? Семью восемь? Пятьдесят четыре… То есть как так не верно? А? Кажись, и вправду ошибся! — и Батя смеется, и партизаны, и девочка. — Слыхали, что говорит? Какой же ты, говорит, Батя, когда ничего не помнишь? Ты — старый дедушка.

Тут в первый раз я видел, что Батя может смеяться до слез. Тут он смеялся уже без всяких мыслей о пользе для дела.

А когда у партизан играет патефон (он у них часто играет), Батя, услышав песню про «Ежика», вдруг с гордостью и с некоторой грустью в глазах вспоминает про сына:

— Сын мой всегда эту песню поет. Выйдет из другой комнаты, поклонится и скажет: «Сейчас Шурик исполнит песенку про ежика». «Език»—он говорит. И поет. Очень точно поет. Слух у него хороший.

Сыну четыре года. Батя не видел его с лета, с тех пор, как эвакуировал семью.

Вот когда он вспоминает про сына, когда видит детей, тогда он — настоящий отец. А так он — Батя. Это понятия разные.

Батя человек большой личной смелости. Об этом говорят все его партизаны. Не один раз он принимал участие в самых опасных операциях.

— Вполне мог не ходить с нами, — сказал как-то командир одного из отрядов.

Но вряд ли Батя без надобности станет собой рисковать. Если он ходил с партизанами сам, значит, считал, что так нужно. А командир отряда говорил это просто от очень большой любви к Бате.

— Волнуемся мы за него, — прибавил он в доказательство того, что Батя не должен участвовать в деле. — Ведь он человек заметный. Долго ли ранить? Поймите. А мы никто за него не скомандуем.

Видя такую любовь, вы согласитесь, что во многих отношениях Батя человек очень заметный. Да партизаны и не полюбили бы так командира, который плохо воюет. А Батю они

любят не только за то, что он веселый и умный, а потому, что отряды его побеждают каждый раз, когда наносят удар. И поражений у них еще не бывало.

— С Батей не то что мы, — говорит комиссар Петя, — фашисты не успевают скучать. Вот мы сейчас сидим с вами, а фрицы, верно, беспокоятся, что нас долго нет. Опасаются, что скоро будем. Батя это, конечно, учитывает — их нервное настроение. Просит нас сегодня ночью съездить в деревню З., поговорить с ними об их житье-бытье на языке автоматов.

Собственно говоря, что бы ни делал Батя, это никогда не предвещает оккупантам ничего доброго.

— Хорошо закусили, теперь работа пойдет на славу, — говорит Батя, утирая усы полотенцем.

— Попарившись в бане, я просто изумительно себя чувствую! — с довольным видом поясняет Батя, расчесываясь гребешком. Но особо хорошее самочувствие Бати принесет немцам еще больший урон. — Отряды отправились на работу, а я собираюсь на боковую. — И Батя начинает стаскивать валенок. Это значит, по немцам уже стреляют.

У битых немцев на Батиной территории вы не увидите. Их уже закопали. Но если вы поедете к Бате, то вдоль больших дорог и проселков можете обозреть целые кладбища среди придорожных берез: кресты, кресты, много крестов с немецко-готическими табличками.

— Разделение труда, — объяснил как-то Батя, проезжая мимо немецкого кладбища. — Мы били, а немцы для своих покойников землю рыли.

Налево, в лощине, — колесо. Кабины без стекол. В стороне — кузов. Днища машин без колес. Останки мотора. Обгорелые доски. Все это торчит из-под снега, как обломки разбитого корабля из воды.

— В августе Лев Михайлович Доватор побывал в этих местах, совершал свой глубокий рейд по тылам противника. Мы тогда взаимодействовали с ним: взрывали эту дорогу.

А потом вдоль дороги пойдут телеграфные столбы без проводов на многие километры. Странное дело: такая незаметная вещь эта проволока, а без нее столбы выглядят как-то нелепо. Если и не знать — догадаешься, что в этих местах война. Какой-то пейзаж необычный. Я сказал об этом Бате.

— Нет, почему? Места здесь хорошие. Я сейчас прямо любуюсь на них. А вот пейзаж, из которого могут выстрелить, не кажется мне почему-то красивым. Какой уж там пейзаж!

Живых немцев в Батином штабе увидеть можно. Если к тому же вы знаете немецкий язык, то поможете Бате допросить их.

— Следователи и политики мы доморощенные. Да и переводчики с грехом пополам. Я лично могу говорить с ними по-китайски. Только полагаю, ни один фашистский генерал меня не поймет.

Впрочем, согласиться с Батей, что политик он доморощенный, никак невозможно.

Привезли раненых пленных. Один был ранен легко. Он сидел у стола озябший, испуганный, удивленный. У двоих — тяжелые раны. Их, уже перевязанных, положили на полу, на матрацах. Партизаны, которые взяли их, стояли тут же, в теплой и чистой избе.

Батя вошел и сел на скамейку.

— Что, только и было всего? — спросил он.

— Мы плохо стреляем, Батя! — выдвинувшись вперед, воскликнул какой-то молоденький партизан. — Семерых уложили на месте, а этих ранили только…

Батя через переводчика спокойно и неторопливо стал задавать пленным вопросы. Потом помолчали. Пленные ждали решения судьбы.

— Скажи им, — снова велел Батя, — что они нам здесь не нужны. Пусть едут обратно. И пусть скажут своим, чтобы сдавались, пока не поздно. Не то всех перебьем, скажи им.

Один из пленных понимал немного по-русски. Он догадался, о чем сказал Батя, и, потянувшись с матраца, схватил Батю за ногу.

— Я не хочу, папаша! Там нас убьют, расстреляют.

Все засмеялись. Батя даже не улыбнулся. Он встал, осторожно отодвинул ногу от раненого. И этот стройный, седобородый и светлоглазый, розоволицый старик, с трофейным офицерским кортиком на боку, был просто величествен в эту минуту.

— Переправьте-ка их, ребята, в штаб армии. Там их хорошенько допросят. И накормите. Пусть в первый раз будут сыты. — Он вышел.

А когда до партизан дошел приказ № 55 наркома обороны, Батя, прочитав то место, где говорится о пленных, сказал:

— Хотя в партизанской войне пленных брать затруднительно, но уж советский принцип такой: оставляй ему жизнь. А остальных — бить беспощадно. А то как же иначе?

Есть у Бати еще одна интересная пленная: тринадцатилетняя красивая, черноглазая Нюра И., худенькая, тоненькая. Совсем еще девочка. Живет она на кухне Батиной штаб-квартиры. Когда Батя позавтракал или отобедал, она входит в комнату с мочалкой в руке и вытирает клеенку.

— Отец и дядя ее к немцам пошли на службу, — стал как-то

вполголоса рассказывать Батя, когда она вышла. — Мы решили их расстрелять. Но они, опасаясь нас, ушли с семьями в П. Там у немцев большой гарнизон. С полдороги отец послал Нюру обратно домой, за коровой. Ребята встретили и привезли ко мне эту Нюру, потому что она уже побывала в деревне, а там были наши. И представьте, какая буйная оказалась: «Отпустите!»— требует. Грозится. «Погодите, говорит, мой папка всем вам покажет!» Что ты тут станешь делать? Отпустить ее нельзя — она к нам дорогу знает. Оставить — убежит. Шлепнуть — одно остается. Понятно, если бы ей, скажем, было лет семнадцать-восемнадцать, разговор с ней был бы короткий. Но ведь учтите, товарищи, это ребенок. Пожила она здесь под присмотром недельку. Я позвал ее. «Если, говорю, ты дальше того забора уйдешь, нам придется тебя расстрелять. Про отца, говорю, забудь, и про родню забудь. Это враги советской власти. Они от нас ушли, но мы их все равно расстреляем». И что же, вы думаете, она отвечает? «Отец, говорит, против советской власти. Это я знаю. И дядя тоже за немцев. Делайте с ними что хотите. Они другие не будут. А братиков и мамку мою оставьте. Мамка у меня хорошая. Нам с ней немцев не надо. А за отца она несчастная. Он — пьянчужка и вор. В колхоз она говорила ему идти, а он не пошел. Мы с мамкой из-за него нищие». А! Как вам понравится? — спросил Батя. — А ну-ка, позови Нюру! — обратился он к завхозу. И когда Нюра вошла, он сказал: — Я Иван Иванычу велел, чтоб он тебе полпарашюта трофейного отдал. Платье себе сошьешь. Слышишь? — А когда она снова вышла, Батя поглядел вслед ей очень внимательно. — Думаю, что из нее можно воспитать полезного советского человека. Исключительно умная девочка!

Удивительно умный старик. И не только умный. А вот он какой. Пришла к нему немолодая и некрасивая женщина с несколько странной просьбой: помочь ей сделать аборт.

— Я тут при чем? — смеется Батя. — Разве я доктор?.. Ах, вот оно что: без моей записки в больнице отказываются? И правильно делают: по советским законам аборты запрещены.

Но женщина, пришедшая к Бате с такой неожиданной просьбой, была изнасилована немецким обер-ефрейтором на глазах у своих детей. Даже при воспоминании об этом глаза ее краснеют и наливаются большими слезами. И быстро, одним почти незаметным движением платка, она утирает глаза и нос, стараясь скрыть свое горе.

— Ну что ты, что ты! Не надо! — бормочет с нежной деловитостью Батя. — От фашиста тебе родить не придется. В этом случае, я полагаю, лучше совершить отступление от закона, чем потакать преступлению. Ведь когда закон составляли, такой

случай невозможно было предвидеть.

Он пишет записку: «Партизанское командование считает необходимым просить вас сделать аборт…»

— Печати у меня нету, но там, в больнице, мой почерк знают. Я так вот подписываюсь: «Батя». Буква «я» у меня с крючком.

Но хотя вы привыкли во всем полагаться на Батю, иногда вам покажется все-таки, что он слишком доверчив. Потом вы узнаете, что это совсем не доверчивость, а настоящая смелость.

Часовые докладывают, что задержали незнакомую девушку.

— Сказала, что идет к тетеньке, а сама спрашивала, где партизаны. Проверили документы. Живет она около П. А там немцы. Привести ее, Батя?

И вот девушка скромно сидит на табурете, не мигая смотрит на Батю и, перекрывая на голове платок, отвечает ему толково и складно. Рука Бати начинает покручивать и поглаживать ус. Батя внимательно слушает, что-то соображает.

— Вот что, Маруся, — говорит он после недолгих расспросов. — К тетеньке потом пойдешь. А сейчас, поскольку ты пришла сообщить нам важные сведения, — оставайся. Поведешь отряд в разведку. Если ты правду сказала — мы эти три танка уничтожим. А если тебя подослали немцы разведать о нас — мы ведь тебя совершенно не знаем, — сама хорошо понимаешь, что будет. Ну, раз ты выражаешь согласие, так больше разговаривать не о чем. Вот с ними пойдешь! — Он показывает на командира и комиссара отряда. — А сейчас тебя накормят и — полезай на печку. Ночью спать не придется. Ступай! Отдыхай.

— Если и допустить, — говорит доверительно Батя, — что немцы послали ее разведать о нас, то ей все равно ничего не остается теперь, как нам в этом даже помочь. Только поверьте моему слову, товарищи, — это абсолютно честная девушка. Вот вы увидите!

Он не ошибся.

Это только два эпизода из его рабочего дня.

В тех районах, где действуют партизаны Бати, восстановлена советская власть. Восстанавливал ее Батя. Поэтому он не только военачальник, но олицетворяет собой и гражданскую советскую власть. Военачальник Батя насылает отряды на немецкие гарнизоны, взрывает мосты, минирует дороги, рвет связь, истребляет немецких пособников — старост и полицейских.

Гражданский начальник Батя проводит мобилизацию военнообязанных, в счет поставок государству собирает зерно и муку, мясо и масло, горох, овес и переправляет все это частям Красной Армии. Гражданский начальник Батя следит за подготовкой к весеннему севу, руководит теми старостами,

которых по требованию фашистских властей «выбрал» народ. Гражданский начальник Батя организует с помощью этих старост саботаж приказов фашистской комендатуры. И если гражданский Батя для виду советует старосте подчиниться немецкому приказу и привести в порядок дорогу, то Батя-военачальник устраивает засаду на этой дороге и бьет на ней немцев.

Военачальник Батя освобождает деревни и села от оккупантов. Гражданская власть — Батя ездит по этим селам и налаживает в них нормальную советскую жизнь. Но и в военной и в гражданской своей деятельности командир партизанских отрядов Батя стремится к тому, чтобы истребить как можно больше фашистов, парализовать все мероприятия противника, не дать ему обернуть против нас богатство и силу смоленской земли.

Когда Батя впервые добрался до штаба армии и ему стало ясно, что в целом он действовал правильно, — он был очень доволен. Еще бы! Полгода его партизаны были оторваны от остальной Советской страны. Полгода не читали газет, не слушали радио (еще в сентябре иссякло питание приемника). Полгода Батя вел народ через трудности партизанской войны, как навигатор ведет самолет по приборам. И вывел на цель. В штабе сказали, что действовал правильно.

Приборами на этом трудном пути служили ему не только чувства долга и чести по отношению к Родине, к советской власти и к партии. Его выручало на этом трудном пути умение разбираться в сложнейших политических делах, которые ему одному приходилось решать в немецком тылу.

Ему помогал его партизанский талант — талант воина, политика и дипломата.

О Батиных победах вы читали недавно в сообщении Информбюро. Я вам напомню:

> «Партизаны отрядов „Бати“ наносят большой урон немецко-фашистским захватчикам. За время своей боевой деятельности партизаны истребили свыше 500 немецких оккупантов и взяли в плен 20 солдат и 2 офицеров. Уничтожено 6 вражеских танков, 2 трактора-тягача, 120 машин и 300 подвод с боеприпасами и военными грузами, взорвано 36 мостов и сняты десятки километров телефонного провода. Отряды партизан захватили у противника 2 миномета, 120 винтовок, 25 автоматов, десятки тысяч патронов.
>
> За последний месяц партизаны освободили от гитлеровцев много сел и деревень. Взяв под контроль

ряд дорог, партизаны вынудили немцев передвигаться в этих направлениях только крупными партиями. Недавно партизаны отрядов Бати передали частям Красной Армии подарок от колхозников, в том числе 250 тонн муки и зерна, мяса, крупы и других продуктов».

В этой сводке, сухой и короткой, так много рассказано важного, что теперь, когда вы уже знаете Батю, кажется, нечего больше прибавить о нем. И все-таки можно о Бате рассказывать долго. Только я боюсь, что уже утомил вас…

Но есть в Бате одна особенность, про которую надо сказать. Он на кого-то страшно похож. Так похож, что кажется, будто раньше уже встречал его самого. Именно вот такого, какой он сейчас: с бородой и воруженного. Даже помнишь, что сидел с ним рядом в санях. И хотя понимаешь, что этого никогда не было раньше и быть не могло, все равно чувствуешь, что встретил его не впервые.

А сани снова бегут. И Батя снова смотрит вперед ясными, редко мигающими глазами: думает… Черный тулуп с оторочкой. Тулуп как тулуп. Борода. И вдруг: как брызнет из памяти! Тулупчик. Снег. Сани. Бегущая лошадь. Пушкин. «Капитанская дочка». Гринев. Едет в мятежную слободу с Пугачевым. Так вот на кого он похож! Это открытие поразило меня. Конечно, он всегда жил, этот «батя», и все исконные русские качества слились теперь в нашем, советском Бате. Конечно, это он осаждал Оренбург и Казань, творил суд народа над угнетателями. Пушкин не мог написать всей правды о Пугачеве. Как знать: может, и Пугачев был такой же, как Батя? Может быть, и Разин, скликавший на Дон и на Волгу вольных казаков, похож был на Батю? Ведь это все тот же русский, бородатый батя, который давно обещал народу лучшую жизнь, а потом в Октябре завоевывал ее.

А в 1612 году, когда беды постигли отечество, разве не Батя — тогда он был Кузьма Минин — собрал ополчение для изгнания захватчиков? Разве не Батя завел тогда в лес врагов и пожертвовал жизнью своей для спасения народа? Ведь это его под именем Ивана Сусанина прославляет история. Это все он же — тот самый «скажи-ка, дядя, ведь недаром», которого описал Лермонтов. Это он — «могучее, лихое племя» богатырей бомбардиров-наводчиков, которые отстояли родину в Бородинском бою. И кажется, стоит только изменить одно слово у Лермонтова и прямо спросить:

Скажи-ка, батя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана? —

и он, Батя, повернется к вам лицом и, как живой очевидец, расскажет о той, о прежней Отечественной войне, когда тоже отступали, чтобы победить, и победили. Это он, Батя, перекинув потом через плечо пулеметную ленту, воевал за советскую власть, бился с захватчиками, защищая свою революцию, свою свободу и землю.

И невольно пожалеешь, что Пушкин, Лермонтов и Лев Толстой не имеют счастья наблюдать Батю в этом великом году и не опишут его. Но так или иначе Батя, рожденный историей, снова войдет в нее. И уже входит сегодня.

Может быть, тот, кто знал Батю раньше, воскликнет:

— Позвольте! Да он совсем не такой, каким вы изобразили его.

Не знаю. Я видел его только таким. Видел его в дни войны. И поэтому думаю, что он такой и есть.

Вы скажете, что Батя не один, что таких много? Не спорю. Но разве Батя менее герой оттого, что герой — весь народ? Быть героем такого народа — это не так просто.

Батя борется за правое дело. А народ говорит про таких: «Кто за правду горой, тот истинный герой». Вы же сами понимаете, что Батя отдал сейчас делу победы все богатство своего ума и души. И большое нравственное удовлетворение состоит уже в том, чтобы наблюдать такого честного и принципиального человека, человека такого умного сердца. Я, может быть, ошибся в деталях. Наверно, упустил из виду что-нибудь очень важное, и Батя будет недоволен ошибкой. «Хитрый старик себе на уме» — это просто искусная маска для малознакомых людей. Это только остроумное перевоплощение большевика, по-настоящему — нежно, умно и талантливо — любящего свое отечество и в мирные и в трудные для него дни. И во имя победы, если это понадобится, Батя охотно отдаст свою жизнь.

Впрочем, я ни минуты не сомневаюсь, что после победы мы еще встретимся с вами и с Батей. Только Батя, наверно, побреется. Жалко. Вы не увидите его таким, какой он сейчас.

…По обстоятельствам военного времени я не мог назвать населенные пункты, где действовали партизаны, ни имени Бати. Его звали Никифор Захарович Коляда, В молодые годы он стал партизаном на Украине, В 20-м году принят в Коммунистическую партию. Был комиссаром дивизии, Потом направлен на Дальний Восток. Назначен членом Военного совета партизанских отрядов Приморья, заместителем командующего. В 25-м году его послали

учиться в Дальневосточный университет. Через пять лет он получил диплом о высшем образовании «со знанием английского и китайского языка», а спустя семь лет его перевели в Москву, и он стал работать в Экспортлесе. 22 июня 1941 года, когда началась Великая Отечественная война, Никифор Захарович обратился в Центральный Комитет партии с просьбой учесть его опыт партизанской войны и направить в тыл врага для организации партизанского движения. Его направили в Смоленскую область. Организованные им партизанские отряды действовали очень успешно. Уже в июле 1942 года, год спустя, партизанское соединение Бати насчитывало шесть тысяч бойцов. В это соединение входило свыше двадцати партизанских отрядов, которые очистили землю шести районов смоленской земли.

В феврале 1942 года войска Четвертой ударной армии Калининского фронта подошли к городу Велижу. Здесь наступление приостановилось и образовалась неплотная линия фронта. Пользуясь этим, Батя приехал в штаб Четвертой ударной, где в Политотделе я увидел его впервые. Остальное вы знаете. Последний раз я говорил с ним в Слободе, бывшем районном центре Смоленской области, где был штаб партизанских отрядов. Ныне этот населенный пункт называется Пржевальское.

Летом 42-го года Батя был награжден орденом Ленина, а осенью отозван в Москву… Мы встретились двенадцать лет спустя. Он был полностью реабилитирован, ему был возвращен партийный билет, орден Ленина, предоставлена квартира в Москве. Без бороды я его не узнал. Лицо стало другое. А характер остался прежний. Он занимался историей партизанской войны в тех районах, где действовали его бесстрашные соединения. В 1955 году он умер в Москве.

Шел мимо высотного дома на площади Восстания и упал. Никто из людей, подбежавших, чтобы поднять его, не знал, что это легендарный смоленский партизан.

В бывшей Слободе — Пржевальском — Музей партизанской славы украшает его скульптурный портрет. Замечательный был человек Батя.

ГЕНЕРАЛ ЧАНЧИБАДЗЕ ПРИНИМАЕТ ПОПОЛНЕНИЕ

Я хочу рассказать вам про генерала Чанчибадзе Порфирия Георгиевича, с которым познакомился летом 1942 года на Калининском фронте. В ту пору он был генерал-майором и командовал гвардейской дивизией. Но за годы войны он прошел долгий и славный путь. С Калининского фронта был переброшен под Сталинград, где его корпус отбивал танковые атаки Манштейна, потом освобождал Новочеркасск, прорывал оборону противника на Миусс-фронте, освобождал Крым, Белоруссию, Прибалтику, День Победы встретил на Земландском полуострове, в Пруссии, был в это время уже гвардии генерал-полковником и командовал Второй гвардейской армией.

Впервые я услыхал о нем еще в конце сорок первого года, когда он действовал в глубоком вражеском тылу, седлал трассу Москва — Минск и, как принято было тогда говорить, «давал противнику прикурить». В сводках Информбюро появлялись тогда, короткие сообщения о том, что большие потери наносят врагу бойцы командира Ч., говорили мне, что под этой буквой скрывается имя Чанчибадзе. И хотелось мне тогда его повидать, но сделать это в те времена было довольно трудно. Хоть я и побывал за линией фронта в партизанском тылу, но совсем в другом месте и Чанчибадзе там не видал. Но когда он вышел из тылов противника и занял оборону на одном из участков Калининского фронта, где я работал в военной газете, тут уж я времени даром терять не стал, а выправил себе командировочное предписание и покатил в 31-ю армию, где он находился — неподалеку от Старицы.

В деревне, где разместился штаб его дивизии, я его не застал. Мне сказали, что он в лесу — на занятиях. Ну в лесу так в лесу. Поехал я в лес, и, как только открылась опушка, шофер показал мне:

— А вон он стоит — Чанчибадзе, вы спрашивали.

Впервые я увидел его со спины. Он стоял перед шеренгой бойцов — будущих истребителей танков, небольшой, коренастый, круглоплечий, в обыкновенной пилотке на выбритой до блеска голове, и что-то очень живо рассказывал бойцам, жестикулируя правой рукой. И бойцы улыбались.

Я не хотел мешать ему, а решил встать где-нибудь подальше, в сторонке. Но, видно, дверца машины громко захлопнулась, он обернулся:

— Вы ко мне?

Пришлось представиться по всей форме. Он спросил:

— Откуда вы? Из фронтовой газеты? Это что — «Вперед на врага»? Да, как же! Несколько номеров я уже успел почитать, пока здесь стоим, Туда, знаете, в тыл к фашистам, дороги не было, газеты почти год не читали… Это хорошо сделали, что приехали к нам. Только, простите, я не понял, как вы назвали себя? Писатель — это я слышал. Ираклий — тоже разобрал. Вы как сказали фамилию? Андроников? А такой фамилии нету. Ха-ха! А я вам говорю, что нету. Андроникашвили? Это другое дело. Вы окончание почему потеряли? А?.. Ну, я вижу, тут будут нужны объяснения личного порядка. Это потом выясним. Потому что дело не в том, как кончается фамилия. Вот стоят… бойцы! У каждого по-разному кончается фамилия, а боевую задачу будем выполнять от этого не хуже, а лучше… Но только извините меня… Я сейчас провожу занятие, говорить с вами пока не могу. Если у вас нет времени — надо будет послать с вами кого-нибудь в подразделения, чтобы вы могли собрать материал. А если приехали побыть с нами подольше, чтобы мы могли подружить, — тогда подождите, пока я окончу беседу. Тогда, все обсудим… Куда вы пойдете? Никуда не надо ходить. Никогда вы нам не помешаете. А вам, наоборот, может быть, будет полезно. Присутствуйте!

Генерал П. Г. Чанчибадзе. 1942 год, Калининский фронт

И обратился к следующему по порядку бойцу:

— Фамилия как?.. Котлов?.. А почему ты так тихо разговариваешь, Котлов? Так в бою никто вас не услышит. В бою будет все греметь, грохотать. Приказы надо будет передавать ясно, четко, громким голосом. Ну-ка, скажи свою фамилию еще раз. Громко. И полностью, чтоб все знали, какая у тебя замечательная фамилия… «Гвардии красноармеец Котлов»! Вот это — другое дело. Ну, разве не слышишь, как превосходно сейчас прозвучало…

Уф! Ты бы посмотрел на себя — какой ты замечательный парень. Богатырь настоящий! Интересно: в какой области рождаются такие богатыри?.. В Горьковской? Значит, на Волге родился? Плавать можешь? Преодолевать водные преграды?.. Что это? «Плавать могу, но стилем не умею, Плыву — под себя подгребаю, как говорят, по собачьи»… Ха-ха-ха! Опять молодец! Ну, а если перед тобой река, а на той стороне противник! Что будешь делать? (Ко всем.) Ну-ка, все внимательно слушайте… Молодец, Котлов Большой молодец!.. Слышали: «войду в воду, оружие сохраню сухим, зацеплюсь за тот берег, первым завяжу бой, буду всегда впереди…» Если так — давайте плавайте как: угодно. Лучший стиль на войне — это истребить лишнего

противника, развить наступление. Если так будешь сра — жаться — плыви, хотя бы и по-собачьи. В бою каждое уме — ние полезно. Ну, а теперь скажи, откуда ты к нам попал в пополнение?.. Из госпиталя? Ранен был?.. Два раза ранен? Если два раза ранен, расскажи хотя бы один раз, куда ты был ранен? В левую руку? Покажи твою левую руку. Не больно так? И здесь не больно?.. Где вошла? А вышла?.. Сожми кулак? Разожми. Подними, опусти. Не болит? Стрелять не мешает? Отлично! А второе ранение?.. Почему неловко сказать? Сзади снаряд разорвался — осколком поранило! Так можешь гордо всем назвать место. Тут ничего стыдного нет. Ты от этих ранений стал не хуже, а лучше! Врага видел? — видел! Уже истреблял его? — истреблял! И в тебе клокочет священная ненависть. Ты научился воевать, пролил свою священную кровь за Родину и снова встал в строй. И тебе еще за это нашивку дадут на грудь — за то, что ты имеешь ранения. Об этом надо громко говорить, с гордостью: «Я ранен на Отечественной войне с германским фашизмом». А не шептать: «Сюда вошло — здесь вышло». Вы понимаете!.. А теперь скажи, Котлов, ты танки противника видел?.. Видел, но не стрелял! А почему?.. Не было противотанкового ружья. А теперь есть у тебя противотанковое ружье. Как ты применишь его в бою?.. Что-что?.. Правильно говоришь: «Поставьте передо мной боевую задачу, и так скажу». Хорошо, брат ты мой! Вот оттуда — от леса — развернутым строем, на большой скорости идут танки противника. А наш Котлов занимает здесь свой огневой рубеж. Цель выбрал? Какую?.. Танк, который идет на тебя. Когда откроешь огонь?.. «На четыреста метров допущу и тогда открою». Правильно. Смотри — танки несутся на тебя: 600 метров, 500… 400… 300… бей! Не попал! 200 метров, 100, 50, 15 и 10! Что? Не вышло нечего, Котлов?.. Ага-ага! Правильно. Когда осталось мало метров, надо уже не стрелять, а вспомнить, что у тебя есть бутылка с зажигательной смесью. Вынь и покажи танку: «Не ходи близко!» И тогда все, кто есть в танке, — им уже будет нехорошо, когда они увидят эту лиловую бутылку… И в этот момент ты размахнулся и бросил. И прямо попал в лобовую броню и танк… «вспыхнул и загорелся»? А экипаж… «Выскочил и побежал…» Ну ладно, пусть бегает. А что делает наш дорогой Котлов?.. «Продолжаю вести огонь». Какую хочешь цель поразить?.. (Недовольно.) Правильно. Только вы очень долго думали. В бою нужно ценить долю секунды. А пока вы размышляли, можно было спать! Поэтому остановимся. Ты этот танк подбил. Он тебя больше не касается. Его пламя должно радовать и веселить твою душу. А вражеский экипаж, который выскочил из танка и делает драп-драп к своим в тыл, — это уже не противник, с ним

сражаться тебе уже не надо. Его истребит твой второй номер из винтовки или из автомата. А у тебя в руках ПТР — Противо-Танковое Ружье. Чтобы по танкам стрелять. Ты один танк подбил. А там вон идет другой. Он думает, что он неуязвимый. А наш Котлов сейчас выстрелит и как жука шилом проткнет. Приложи твою золотую технику к твоей теплой щеке, упреди его, дай ему вскарабкаться на твою мушку. И… бей! И ты попал. Подбил второй танк. Что теперь — плясать? «Я два танка подбил!» А третий пропустишь? (Грозно.) До тех пор, пока на поле боя имеется хотя бы один вражеский танк, способный двигаться или выстрелить, — ни один из вас еще не победитель! И только когда на поле будут стоять и пылать, как презренные факелы, танки противника, подбитые вашими противотанковыми ружьями, — вот тут можно будет подумать: «Кажется, из этого боя мы снова выходим победителями…» Я после первого сражения проверю, кто из вас лучше стрелял. И уже сегодня могу сказать кто. Кого интересует — вас?

Выслушайте: все будут лучшие. А худших не будет. Как подобает гвардейцам!.. Ясно?

Ну, а представь себе, Котлов, что ты выстрелил — не попал. Бросил бутылку — и опять не попал. Что будешь делать? Танк на тебя идет?.. Что-что?.. Ах, какой ты молодец, какой ты дивный парень… «Я, говорит, не могу даже представить себе, что и выстрелил — не попал. И бутылкой его не достал. Значит, я никуда не гожусь». Нет, брат ты мой! Ты очень годишься. Но так может получиться, что выстрелил, да не подбил, а бутылка не подожгла этих ублюдочных. Что станешь делать? Когда танк на тебя идет?.. Подумай. Пальцами не показывай, покажи, как поступишь в бою… Видели! Схватил доверенную ему технику, скрыл в щель и сам сел. И если даже танк станет утюжить окопчик — вред он причинить не сумеет. Потому что танк под себя не стреляет. А когда танк прошел — Котлов вынет свое ружье и поразит его в заднюю броню. И непременно ее пробьет… Ну, конечно. Задняя броня у него много слабее передней. А если б Котлов оставил свое ружье на брустверe — тогда бы пришлось стрелять из пальца. Понятно? Отлично знаете свое дело, Котлов. Теперь скажи: что из дома пишут? Здоровы. И родители живы? А ты только читаешь письма или иногда пишешь?.. Иногда пишешь! Вот это плохо, Котлов. Так хорошо отвечал, и вдруг такой слабый ответ. Писать надо всегда. А как же. Живут там в тылу родные, милые сердцу люди. День и ночь думают — как там наш дорогой Котлов! Есть ли у него боезапас? Есть ли у него концентратик? Пилоточка от летней жары? И ушаночка от зимних морозов? А наш Котлов иногда пишет. Не-ее-ет. Нельзя так. Важно не только

здесь выстрелить и лишнего врага истребить. Надо им тоже сказать: «Я вот так живу и так побеждаю». Сложишь треугольником и пошлешь — военная почта не пропадает. Им тоже надо помочь выполнять их боевую задачу. Помни: фронт и тыл — едины. Поэтому сегодня, когда будет свободная минута, — сядешь на круглый пенек и напишешь: «Познакомился сегодня со мной генерал и нашел, что я большой молодец и скоро буду героем». Понял? Чего ты не понял? Откуда тебе знать, что станешь героем? Это я знаю. Если так будешь воевать, как здесь нам рассказывал… Постараешься? Значит, будешь. Ты бы на себя посмотрел — ты бы еще храбрее стал! Какая у тебя физиономия, мускулы какие!.. Иди, там встань!.. (Провожает его взглядом, пока тот не становится в шеренгу опрошенных — под углом к основной шеренге.) Чанчибадзе идет вдоль строя бойцов неопрошенных, останавливается возле пятого с левого края, от него — правого.

— В каком году родился?.. Ты слушай внимательно, что я спрашиваю: в каком году ты родился. А ты отвечаешь: «в городе Ейске». (Всем.) Смеяться будем после боя, когда, может быть, он лучше вас будет стрелять и он над вами будет смеяться. Я сейчас объясню, как он ошибся. Я Котлова спросил: где ты родился. Он и решил, что я всех так спрашиваю — по анкетке. Я подошел, а у него готовый ответ выскочил. Разве не так?.. Учимся по уставу, но надо всегда запомнить: война вносит коррективы. И к этому всегда следует быть готовым… У тебя уши в порядке? Почему же ответил так? Не понял, что я сказал? Переспроси. И сколько раз ты ни спросишь — я должен тебе терпеливо ответить. «Постеснялся переспросить!» — в армии нет слова «постеснялся» и «побоялся». Пусть враг вас боится и бегает от вас. А мне ты все можешь сказать. Несмотря на разницу в звании — ты красноармеец, а я — генерал. Но дети одной Родины, солдаты одной армии, у нас одна цель — победа. И все мы — и ты и я — готовы пролить свою кровь и даже жизнь положить для блага Отчизны… А теперь скажи: в каком году ты родился?.. В 1920-м. А теперь: где родился?.. Что значит, вы уже знаете! Я спрашиваю — ты должен ответить… Вот правильно: город Ейск. Освободим скоро твой город Ейск — всем нам будет легче на душе. Отвечай теперь: ты сегодня обедал или не обедал?.. Разрешаю: переспросите. (Обращаясь к другим солдатам.) Видите, как отвечал: «Почему у меня одного спрашиваете? В армии все вместе обедают, вместе воюют, вместе наступают. Зачем так спросил?» Зачем? Чтобы ты переспросил… Вижу, ты все понимаешь отлично. (Смотрит на часы.) Как раз пришло время обедать. И будем обедать. Когда покушаете — продолжим занятия. И когда пойдем

в бой — никакие крепости нам не будут страшны. А пока в обороне — надо набираться сил и умения. Товарищ Токмаков, скомандуйте, ведите людей на обед. (Бойцы поворачиваются налево, пошли шеренгой один за другим. Чанчибадзе смотрит на проходящих солдат, с которыми уже побеседовал.) Ровней, ровней. (Показывает проходящему бойцу на пилотку.) Оторви звездочку, спрячь в карман, после обеда пришей… (Каждого провожает взглядом. Все прошли…) Вот, товарищ Андроников, теперь можно поговорить. Видели сейчас — пополнение. Отличные парни. Хорошо обучены, обстреляны, имеют опыт войны. Вы, может быть, обратили внимание на солдата — тут вот стоял. «Моя, говорит, фамилия Котлов». Это — изумительный парень. Умный, сильный, храбрый… Гордый. Настоящий русский парень! Вон они все идут хорошо, четко взмахивают рукой. А он как-то особенно машет — впритирочку. Когда я такого Котлова вижу — я не могу спокойно говорить про него (грозит ему вслед кулаком). Так я его обожаю!.. (Пауза.) И все же им надо послужить у нас в дивизии месяца два-три, чтобы обрести гвардейскую закалку. А если вы пойдете в наши подразделения, увидите наших героев-артиллеристов, которые там, в фашистском тылу, пушечки на руках таскали, к нашим орлам-минометчикам, к нашим славным славянам-пехотинцам, — я беспокоюсь за вас: где найдете слова, чтобы описать подвиги этих людей. Все же, надеюсь, выберете такого, кто вам больше понравится, и передадите его лучшими красками вашей души. Они непременно должны увидеть, какие они. И чтоб люди их увидали — весь мир, как они идут и идут. Только вперед! Или стоят насмерть!..

Вас там, в штабе дивизии, обедом не накормили? Что это там, понимаете, дурака валяют. Опыт войны уже доказал, что после обеда солдат лучше воюет. А что касается журналистов — уже известно: пока не покушает — не может понимать боевую задачу. Поэтому пойдем, немного закусим, а потом поговорим о делах. Хорошо сделали, что приехали к нам подружить. (Уводит гостя, положив ему руку на спину.)

ДУША МАСТЕРА

(К выставке «Сарьяну восемьдесят пять лет»)

Много выставок было в жизни Мартироса Сергеевича Сарьяна — искусствоведы насчитывают сто шестьдесят шесть. Были и коллективные, были и персональные выставки. Но смело можно сказать, никогда не было лучшей, чем та, что открылась на днях на Кузнецком мосту, в новых залах столичного Дома художника. Ибо в трехстах полотнах ее отразился весь блистательный творческий путь этого мудрого мастера — от вещей, писанных более полувека назад, до работ, созданных в продолжение последнего года.

Смотришь на них — и захлебываешься от радости, от встречающих тебя чистых и звонких красок. Кажется, они перед глазами поют, сливаясь в такие точные цветовые гармонии, что музыкальные ассоциации рождаются сами собой. Пронзительно остро их звучание в пейзажах, где так холоден атласный снег Арарата, где долины темно-зеленые, изумрудные, голубые. Где так прозрачен и легок воздух над розовым цветением миндальных садов, так радостны красные маки. И столько пространства и воздуха, прохлады и зноя, звуков и тишины в этих картинах, столько неповторимых по красоте горных пейзажей, оживленных то творениями человеческих рук, то самими творцами новой жизни — людьми, что, глядя на них, мы постигаем дух страны и народа. И душу мастера, сумевшего «исповедаться» перед нами в своей бесконечной любви к Армении, сумевшего «объяснить» нам эту страну и внушить к ней любовь. Прекрасны «Горы», «Арарат со стороны Рипсимэ», «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна», «Мугни и Арагац весной», «Зима в Ереване», «Араратская долина из Двина», «Уходящий день», «Горис»…

Тот, кто никогда не бывал в Армении, может подумать, что краски Сарьяна условны. На самом деле это палитра армянского солнца, это цветовая гамма армянских гор и долин. Недаром А. В. Луначарский писал после поездки в Армению, что Сарьян — реалист в гораздо большей степени, нежели это можно было предполагать.

Если вы, восхищенные искусством Сарьяна, поедете в Ереван, то поймете, как связано его искусство с характером родного народа. Но даже и своим соплеменникам он открыл их родину заново, увидав ее так, как до него не видел никто. А затем подарил свое открытие им, и нам, и целому миру.

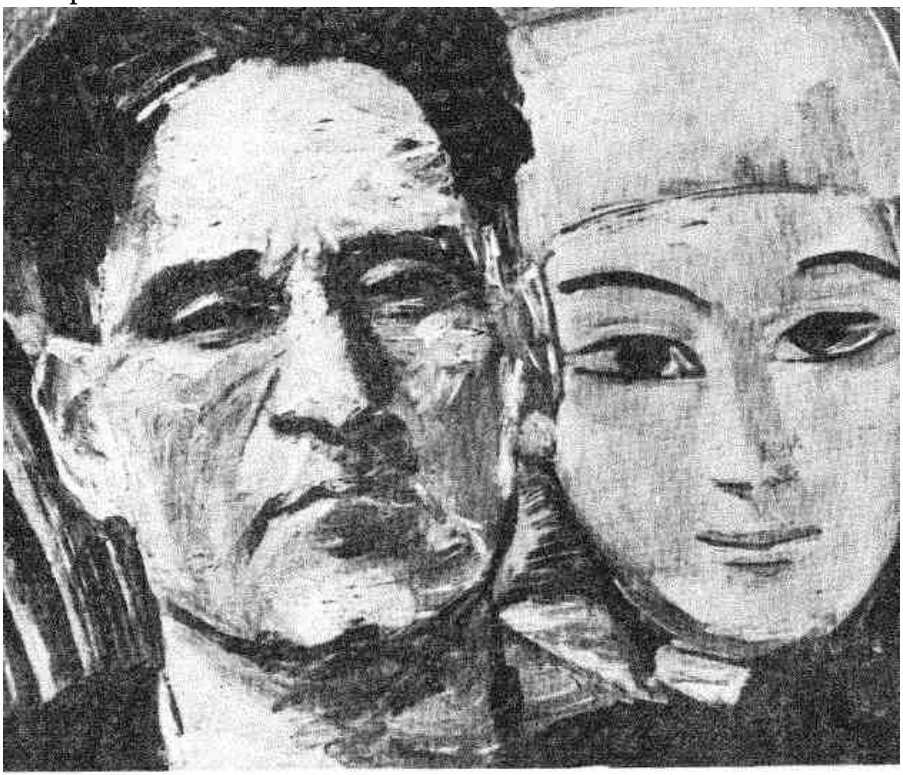
Творения Сарьяна глубоко современны прежде всего потому, что выражают наше представление о том, что критерий прекрасного — жизнь, что жизнь нова, неисчерпаемо богата, неповторима в своих воплощениях. Потому современны, что выражают наш светлый взгляд на мир, наш исторический оптимизм.

В десятках портретов живут создатели новой жизни Армении. Не замыкаясь в границах республики, Сарьян создал целую галерею портретов деятелей советской культуры, которую с таким блеском представляет он сам.

Сухой профиль знаменитого пианиста Игумнова, И краски «сухие». Темпераментный, бурный Хачатурян. И сочные краски. Краски выражают человека, его состояние, его связь с миром, с солнцем, с природой. «Может быть, — спросите вы, — секрет обаяния этого замечательного мастера только в красках?» Нет, зайдите в отдел рисунка на выставке, и вы убедитесь, какие это глубокие и своеобразные «суждения» о людях — работы Сарьяна, какое умение в них лишь то рассказывать, что может сказать о них только он.

И снова полотна. Поэт Аветик Исаакян. Поэт Егише Чаренц. Искусствовед Эфрос. Николай Тихонов. Академик Орбели. Академик Малхасян. Илья Эренбург. Тройной портрет Лусик Сарьян. Галина Уланова, Поэт Цатурян. Краски то густые, то легкие. Светлые. Резкие. Иногда это только разные оттенки одной. Но почти каждое полотно — открытие. Палитра неиссякаема. Это — всегда Сарьян. И всегда новый Сарьян. 85-летний художник смело вешает рядом полотна 1925 и 1964 годов. Не меркнут краски. Не скудеет прекрасная кисть. Он так же нов, как и в прежних своих работах. Он верен себе. И в то же время совсем другой, потому что всегда в движении. В ранних вещах Сарьян ярок и лаконичен. «Константинополь. Улица. Полдень». Раскаленный солнцем проулок. Ослик, нагруженный корзинами. Движущиеся фигуры. Три цвета — фиолетовый, желтый и голубой. Несколько оранжевых линий. Контрасты, доведенные до согласия. Это мгновение, остановленное Сарьяном. Мгновение, им сочиненное. В поздних работах Сарьян не только лаконичен, он бесконечно мудр и прост. Но простота эта выражает куда более глубокое содержание. Это уже не мгновение. И не застывшее. Здесь движется философская мысль. Так, есть среди полотен на выставке полотно совсем небольшое — автопортрет с маской. Спокойное лицо художника. Полуприкрыты глаза. А рядом — золотая маска из погребения, повторяющая черты человека древних времен, с широко открытыми большими очами. Что это — случайное сочетание? Причуда? Или художник думал о

древности той культуры, к которой принадлежит, к которой принадлежал и тот, что отливал тысячелетия назад эту маску? И тот, с лица которого маска снята? И что они по-разному смотрят на мир?



М. Сарьян. Автопортрет с маской, 1933 г.

На глубокие размышления наводят работы Сарьяна. Как стихотворение великого лирика, многое они говорят о жизни, и о художнике, и о времени нашем, и о тебе самом, нехотя покидающем светлые залы, увешанные полотнами одного из замечательных художников нашего века.

ВСЕНАРОДНАЯ АРТИСТКА

(Слово, произнесенное на вечере Ф. Г. Раневской в зале Всероссийского театрального общества)

Объяснять, кто такая Раневская! Да еще вам — сидящим в этом зале крупнейшим мастерам театра, когда, кажется, нет в стране ни одного театрала, ни одного кинозрителя, которого надо было бы убеждать, что Раневская — явление удивительнейшее, непостижимое по силе, по глубине, по своеобразию, по диапазону таланта!.. Нет! Это было бы подобно несостоятельнейшей попытке уверить вас, «что день есть день, ночь — ночь, и время — время».

И все же я решаюсь высказать самоочевидную мысль, что народность Фаины Георгиевны Раневской необыкновенна. Даже на фоне широкой народности нашего искусства и особо выдающихся его мастеров.

Я, скажем, больше люблю музыку симфоническую. И для меня дирижер, награжденный народной славой и народным признанием, и есть самый народный.

А другой больше любит частушки. И для него самый народный — руководитель народного хора.

Так и с актерами разных дарований и амплуа. Но Раневская восхищает решительно всех. Она отвечает вкусам начиная от самых взыскательных и радует людей, даже еще не приобщенных к искусству.

Раневская — всенародна!

Это высочайший эталон признания, намекающий, как бы сказал Белинский, на великость таланта и ту высокую степень искусства, которая позволяет говорить, что актриса сумела создать нечто такое, чего никто до нее не создал и что отмечено такими неповторимыми чертами зрелого и совершенного мастерства, что самая смелая похвала не покажется тут преувеличением.

Это особенно замечательно потому, что Раневская играет не героинь, которым принадлежат симпатии зрителей, не воплощает в созданных ею образах общественный идеал. Нет, почти все ее роли вызывают смех, взрывы хохота, смех гомерический, стоны восторга, восклицания, означающие предел восхищения комическим. И лучшие среди ее персонажей — это разоблаченные ею, Раневской — выдающимся художником нашего времени.

Это еще и потому удивительно, что исполненные ею роли большей частью очень коротенькие. Но то, что она умудряется в них вложить, — это такой каскад остроумия, неожиданных и небывалых находок, заключает в себе такую спрессованность житейских наблюдений (с какими мы встречаемся повседневно, но еще неспособны осмыслить их сами), что едва ли не каждая ее роль становится художественным открытием.

Пока талантливый художник не утвердился во мнении общества, говорят о его отдельных удачах, о новых его работах — романах, фильмах, книгах, симфониях, о сыгранных им ролях.

Когда же он уверил всех в своем праве быть самим собой и творить по законам, им самим над собой поставленным, начинают говорить о его творчестве в целом: «Я люблю Маяковского», «Мне нравится Шостакович».

Раневская давно уже стала художественным понятием. И самое появление ее перед публикой каждый раз заключает в себе залог успеха, который через несколько минут выразится в изъявлении радостной благодарности и любви.

Но вот сыграна еще одна роль, и другая, и тридцать, и пятьдесят, и число переваливает за первую сотню и за вторую, и наступает такой момент в этой деятельности, когда возникает вопрос: какой же секрет таится в этом таланте? Какие неповторимые свойства он заключает в себе! И что составляет вклад артиста в общую сокровищницу искусства?

Сегодня мы собрались смотреть достижения Ф. Г. Раневской в кино. И поэтому я поведу речь о ее работах, широко известных по киноэкрану.

И тут приходится называть словами то, что чувствуешь сердцем, на что реагируешь смехом или слезами, что живет в твоей памяти в нерасторжимом единстве всех элементов, живет — живое, а не придуманное, достоверное до такой степени, что я искренне верю в существование на земле не только самой Раневской, но и созданных ею Маньки из «Шторма», Розы Скороход из «Мечты», миссис Мак-Дермот из «Встречи на Эльбе», и Ляли из «Подкидыша», и фрау Вурст, и Маргариты Львовны из «Весны», и спекулянтки, и мамаши из «Свадьбы», и таперши из «Пархоменко» — всех, кто рожден ее талантом, ее вдохновением, ее трудом, воображением, ее муками. Потому что все, что она создает, она создает волнуясь, и беспокоясь, и трепеща… Я верю в них — в ее персонажей, как верю в Чичикова, в Ноздрева, в Хлестакова, в Акакия Акакиевича Башмачкина, ибо это не фантомы, а образы, силой гоголевского таланта населившие землю, раздвинувшие пределы жизни, представившие и прекрасные и уродливые человеческие черты в их художественной гипертрофии.

Я не случайно упомянул имя Гоголя.

Раневской свойственна гипербола в ее художественных творениях. Не та гипербола, что не оставляет скупому ничего, кроме скупости, жадному — ничего, кроме жадности, ничтожному — ничего, кроме его человеческой малости. Нет, выявленная Раневской подлая, или жалкая, или смешная сущность ее персонажей позволяет рассматривать их не в ранге отвлеченного изображения порока. Ее спекулянтка Манька, готовая продать кого угодно и что угодно, не лишена ни человеческих черт, ни

характера. И, глядя на экран, видишь, что она — человек, доведенный до состояния бесчеловечия той жизнью, которая рушится под ударами революции, но все же и она была когда-то человеком. И что это — явление огромное, явление социальное, историческое. И многие пласты мысли поднимает в сознании этот жуткий и поразительный в своей конкретности образ.

Но ведь в нем (и в этом сила Раневской!) воплотилась всякая спекуляция, всякая звериная сущность, способная выявиться в любое время, в любых обстоятельствах. И эта фигура обладает огромной обобщающей силой. Не только фигура Маньки: одна из особенностей таланта Раневской — ее способность к обобщению, к созданию образа, достоверного и в житейском своем изображении и в своей гиперболической сущности. В умении соединить и абстрактные и конкретные черты. То, чем так силен Гоголь. Вот почему я назвал гоголевской эту черту ее дарования.

Когда я был подростком и впервые читал «Войну и мир», отец спросил:

— Ну, кто тебе из героев Толстого понравился больше всего?

Я ответил:

— Долохов.

Отец закрыл книгу и сказал:

— Ничего не понимаешь. Долохов — негодяй.

Я огорчился. И только долгое время спустя понял: не Долохов мне понравился, а то, как написан Долохов. Я не сумел отделить восторга перед автором от нравственной сущности его персонажа. Но если меня и сегодня спросят, я отвечу по-прежнему: «Долохов». Но буду при этом иметь в предмете Толстого.

Такого же рода чувства испытываю я, глядя на «бывшую даму» Раневской, на спекулянтку, гадалку, графоманку Мурашкину, на Лялю в «Подкидыше», на Гапку из «Повести о том, как поссорился…» (я нарочно посоветовал оставить в ролике крохотный этот кусочек, чтобы было видно, что и в нескольких метрах Раневская ухитрилась создать запоминающуюся фигуру). Я восхищаюсь не ими — я восхищаюсь Раневской. В ее искусстве даже и отвратительное вызывает эстетическое наслаждение, испытав которое мы становимся зорче, лучше понимаем законы жизни, лучше ощущаем критерий прекрасного.

Раневская — очень большой художник! И вот еще одно доказательство.

Читая книгу, мы испытываем наслаждение, ощущая своеобразный стиль автора. И говорим о стиле как о высшем выражении индивидуальных свойств художника.

Если говорить о Раневской, то во всех ее созданиях мы чувствуем стиль их автора, неповторимую манеру его,

своеобразие его натуры и творческих приемов. Это единство стиля не означает, однако, однообразия. И словно для того, чтобы показать свои неограниченные возможности в пределах своего голоса, своего обширного человеческого диапазона, актриса не боится играть роли, близкие между собой по материалу. Сегодня вы увидите двух спекулянток, трех «бывших дам» и сможете испытать еще один «аспект наслаждения»: вот какой можно быть разнообразной! Какой непохожей и так глубоко проникающей в недра характеров и судеб людских!

При этом Раневской в высшей степени удается передать не только существо человека, но и свое отношение к нему — свою мысль о людях, о жизни, об истории. Ей всегда есть что добавить к авторскому замыслу, она всегда понимает, как углубить и развить его. И работает она не на своей характерности и даже не на характере своем. Она далеко уходит от себя. И создает людей, нисколько на себя не похожих. Скромная, неустроенная, неуверенная в себе, вечно в себе сомневающаяся (но как художник глубоко убежденная во внутренней своей правоте!), она берет характеры, диаметрально противоположные собственной натуре своей, — играет женщин бесцеремонных, грубых, расчетливых, жадных, или смешных, или жалких… Может быть, только в одном облике, который пройдет перед вами сегодня, вы увидите существо, близкое самой Фаине Георгиевне, — это военврач в фильме «Александр Матросов». Но и он сыгран с иронией по отношению к образу и к этим «своим» чертам, И мы видим сквозь доктора самое Фаину Георгиевну, как видим автора романа за спиной его персонажей. И все, что написано автором вокруг событий, изображенных в романе, вокруг героев его, — все оказывается в конечном счете интереснее для нас, чем даже сами герои, оказывается самым важным, самым значительным.

Наше время сообщило нам особое свойство — умение видеть себя со стороны и оценивать себя с точки зрения других людей. Натуры, наделенные большим талантом и юмором, люди умные и ранимые, глядя на себя со стороны, чаще всего оценивают себя иронически. И эта ироничность в высокой степени присуща личности Фаины Георгиевны. И мы часто видим ее из-под образа, который создан ею на наших глазах, видим его, как «паспарту», как обводку, подчеркивающую выпуклость, объемность, живость, достоверность изображения.

Даже в кино, оставаясь за пределами «четвертой стены», Фаина Георгиевна умудряется сохранять контакт со зрителем — она словно просачивается сквозь эту «четвертую стену», и «стена» диффундирует под напором ее таланта. И при этом она живет в образе, над образом и, как говорят в авиации, «барражирует» над

ним и апеллирует к залу, не глядя в зал, но «посвящая ему свое очередное творение».

Все то, что вы сегодня увидите, — а сегодня Фаина Георгиевна предстанет перед вами в пятнадцати ролях, — докажет вам еще раз, с какой необычайной остротой Раневская проникает в социальную основу образа. Еще раз — и с такой отчетливостью, как никогда прежде (ибо вы увидите здесь «антологию» образов), — вы поймете, что мыслит она исторически. И что для нее нет характеров неподвижных — вне времени и пространства. Что она очень конкретна и глубока. И великолепна в разнообразии национальном — русская «мамаша», украинская кулачка, американская миллионерша, фашистская фрау Вурст, местечковая стяжательница…

Блестящее искусство Раневской подтверждает еще и то обстоятельство, что она играет в кинокартинах в таком блистательном окружении, в окружении таких мастеров, таких талантов, как Грибов, Хмелев, Яншин, Гарин, Мартинсон, Плятт, Абдулов, Жаров, Тенин, Чирков, Орлова, Жеймо, Марецкая, Астангов, Станицын, Кузьмина… И этот ансамбль помогает ей с еще большим блеском обнаружить ее грандиозное дарование.

Пожелаем же Фаине Георгиевне здравствовать. И восхищать людей и сегодня, и завтра, и потом, и всегда, ибо сыгранное ею принадлежит к немеркнущим и непреходящим созданиям, а сама она — к замечательнейшим явлениям в современном искусстве.

САМЫЙ ЛУЧШИЙ АРБЕНИН

Сказать, что Николай Дмитриевич Мордвинов сыграл Арбенина хорошо и даже что он сыграл его лучше всех виденных мной исполнителей, — это значит не сказать главного. Ибо то, чего он достиг, гораздо важнее и представляет собой явление принципиальное. Но тут надо рассказать хотя бы немного о судьбе «Маскарада».

Известно, что при жизни Лермонтова на эту трагедию было наложено цензурное запрещение. Созданная для русского романтического театра, она прошла мимо этого театра, так же как пушкинская драматургия. Пушкинские и лермонтовские пьесы были рассчитаны на актеров романтической школы, на публику, воспитанную в традициях классицизма и романтизма. Но поскольку в 30-е годы они сыграны не были, ключ к ним оказался потерянным. И когда цензура «Маскарад» наконец разрешила, на сцене господствовала драматургия Островского, на смену ей пришел театр Чехова, потом Горького. Законы романтической сцены были отвергнуты, раскрыть романтику Лермонтова оказалось уже невозможно. И «Маскарад» все более отдалялся во времени. Надежды найти к нему ключ становилось все меньше. Только Петербург с его традициями «театра страстей», которые продолжали несколько знаменитых актеров, мог бы отважиться на реконструкцию лермонтовской драматургии. И действительно, именно в Петербурге, на сцене Александринского театра, вслед за лермонтовской трагедией «Два брата» был впервые полностью осуществлен «Маскарад». Его поставил Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Премьера прошла в самый канун революции, в феврале семнадцатого года.

В ту пору осмыслить лермонтовскую эпоху с позиций исторических было еще невозможно. И сам Лермонтов и поэзия Лермонтова оставались тогда за семью печатями. Реплики чеховского Соленого в «Трех сестрах» хоть и сгущенно, но по существу очень точно передавали распространенное в те годы представление о Лермонтове.

Мейерхольд раскрыл великие драматургические достоинства «Маскарада» и создал спектакль блистательный. Лермонтовский стих засверкал. И все же, как ни импозантен был в роли Арбенина Ю. М. Юрьев, игравший великосветского человека, аристократа, зритель угадывал в нем знакомые черты шиллеровских героев. При остром проникновении в стиль эпохи не было проникновения в характер эпохи и в замысел Лермонтова. Своеобразие, самобытность лермонтовской драматургии в этом спектакле еще

не раскрылись.

Новое обнаружилось в нем неожиданно, когда в 1920-х годах мы увидели Неизвестного в исполнении И. Н. Певцова, который высветил невидные прежде глубины. Тема «преступления и наказания» зазвучала у него так, что и до сих пор сохраняется ощущение жути; приближение возмездия потрясало не только Арбенина, но и публику.

Вторая редакция спектакля — она шла в 30-х годах — принципиально нового ничего не принесла. Певцов к этому времени уже умер, а в другом исполнении роль, а вместе с ней и спектакль тех впечатлений вызывать уже не могли.

Незадолго до Отечественной войны, в связи с приближавшимся столетием со дня гибели Лермонтова, кинорежиссер Сергей Аполлинариевич Герасимов решил осуществить постановку «Маскарада» в кино. Выбирая исполнителя на роль Арбенина, Герасимов остановился на Николае Дмитриевиче Мордвинове. И когда картина была снята, все увидели иного — подлинного Арбенина.

Казалось, Мордвинов для этой роли был создан. Он отвечал ей и внешне и внутренне. Раскрывая сложный характер Арбенина, он подчеркивал не только аристократизм, исключительность, превосходство, могучие страсти, но и знание людей, и расчетливый ум, силу воли и какую-то глубокую горечь. За кадрами ленты угадывалась убившая Лермонтова и Пушкина николаевская эпоха, которую на грани 1930—1940-х годов публика уже научилась «читать», сопоставляя впечатления с тем, что к этому времени было открыто исторической и литературной наукой. К сожалению, картина вышла на экран во время войны и не получила должной оценки, между тем как она заслуживает самого высокого одобрения и как кинопроизведение, и за то, что впервые принесла Лермонтову тот успех, который почти на сто лет отняла у него запретившая «Маскарад» николаевская цензура. Фильм «Маскарад» и Мордвинов в роли Арбенина полюбили миллионы.

Н. Мордвинов в роли Арбенина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова)

В 1951 году Мордвинов сыграл Арбенина в Театре имени Моссовета. Спектакль ставили И. С. Анисимова-Вульф и Ю. А. Завадский. Десятилетие, отделявшее спектакль от кинофильма, принесло много новых представлений и о Лермонтове и о его эпохе. Созрело понимание философского смысла лермонтовской трагедии, становилась все более ясной ее самобытность, ее историческая конкретность. Если в кинокартине четырехактная пьеса по необходимости была сжата до девяноста минут экранного времени и представляла собой вариант, в котором отсутствовали целые монологи и сцены, то в спектакле Мордвинов получил возможность сыграть трагедию на сцене в подлинном ее виде, в ином ритме и темпе. И, разумеется, отличие было существенным.

В 1964 году спектакль, прошедший более 350 раз, был основательно пересмотрен и вышел в новой редакции Юрия Александровича Завадского. В новом спектакле Мордвинов, опираясь на прежние свои достижения, пошел еще дальше и создал образ такой силы и глубины, что когда мы, видавшие Мордвинова в этой роли, говорим теперь об Арбенине, то уже не можем отделить этот образ от игры замечательного актера.

Как живая стоит перед глазами эта загадочная фигура с холодным лицом, с пронзительным взглядом; вспоминается неторопливый поворот головы и это умение слушать партнера вполоборота; высокая сдержанность, горькая ирония, могучий ум, затаенное глубокое чувство, отчаяние — все неотторжимо связалось в нашем воображении и памяти с Николаем Мордвиновым.

Как же сумел он понять эту преступную и страдающую душу? Какими средствами воплотил этот противоречивый и необыкновенный характер? Как удалось режиссеру вернуть жизнь романтической трагедии почти сто тридцать лет спустя после ее сочинения?

При всем блеске и многоголосии драматургической партитуры «Маскарада», при всей глубине и жизненной правде характеров Нины, Звездича, IIIтраль и жуткой инфернальности Неизвестного «Маскарад» — это трагедия прежде всего Арбенина. В первом же варианте спектакля Театра имени Моссовета светотени во взаимоотношениях героев были распределены как-то, я бы сказал, равномерно, словно все были главными, действие «заземлялось» излишней психологической обстоятельностью игры, излишним стремлением к правдоподобию. Спектаклю не хватало той «окрыленности», той театральной условности, без которых нет места романтической приподнятости, взволнованности.

Новой редакции спектакля Ю. А. Завадский сообщил эту романтическую окраску. С помощью тонких приемов он придал спектаклю условность, начиная с того, что ввел новое действующее лицо — Капельмейстера, дирижирующего не только оркестром, но и действием и страстями, которые обуревают героев.

В отличие от тех романтических трагедий, в которых герой олицетворяет ум, благородные страсти, «добро», а «зло» воплощено в его антиподе, Арбенин несет в себе оба начала. В этом сложность натуры Арбенина, трагедия которого обусловлена конфликтом не только с окружающими его людьми и с целым великосветским обществом, но и конфликтом с самим собой. Над ним тяготеет «рок», он обречен — ему мстит его преступное прошлое. Арбенин не только «палач», но и «жертва» преступного общества, с которым связан рождением и воспитанием.

Опыт Завадского и Мордвинова доказал, что если проникнуть в замысел даже такой сложной пьесы, если передать ее художественное своеобразие, то современный театр может сыграть романтическую трагедию в ее романтическом ключе, обогатив ее приемами современной режиссуры и современной

актерской игры, которые дают возможность воспринимать романтическое действие и впрямую и в исторической перспективе.

Важную роль в осуществлении этого нового варианта спектакля сыграло внимание режиссуры и актеров к стиху. Стих не уподобляется в этом спектакле бытовой разговорной речи, как это случается чаще всего при постановках стиховых пьес. В спектакле Завадского все время ощущаешь условность сценического диалога, в нем пульсирует рйтм стиха, точно отзывается рифма. И решающую роль, я считаю, сыграли тут особенности актерского стиля Мордвинова и его преданная, восхищенная любовь к Лермонтову, которого он годами неустанно читал по радио и с концертной эстрады—«Демона», «Мцыри», «Песню про царя Ивана Васильевича…». Эта настойчивая, увлеченная работа над лермонтовским стихом привела его к решающей победе в роли Арбенина.

Сценическая речь Мордвинова приподнята. Она «построена», «сделана». Слова произносятся с замедлением, даже с оттяжкой. Вспомните, как он читает «Русский характер» Алексея Толстого или раннего Горького. В первый миг эта речь казалась даже ненатуральной. Но, как настоящий художник, Мордвинов заставлял воспринимать ее по законам, им самим над собою признанным. И вы мгновенно забывали, что вначале эта речь удивила вас, и начинали воспринимать ее как художественную находку: артист обнаруживал неизвестные нам глубины текста, удивлял пластикой слова, его выразительностью, певучестью.

Именно это свойство — это умение нести слово приподнято, бережно «показывать» его, не проговаривать, а любоваться им, раскрывать его, давать людям возможность почувствовать оттенки каждого слова, его фактуру — позволило Мордвинову, играя «Маскарад», произносить мысли, обнаруживать красоту, глубину и силу лермонтовского стиха, причем не впадая в декламацию, а все время сохраняя равновесие между экспрессией драматической речи и пластикой стиха. Он сыграл романтического героя одновременно и сдержанно и приподнято, с огромной внутренней убежденностью в правде его страстей.

В первых вариантах его Арбенина страсть иногда клокотала не в меру и вырывалась наружу в протяжных интонациях, полных страдания и угрозы. Эти страсти он подчинял воле. Он неутомимо искал внутреннюю гармонию образа, внутреннее равновесие между «хладным умом» и «лавой страстей». И нашел. И в продолжение четверти века совершенствовал эту свою главную роль, находя для нее все новые и новые краски. Сколько бы раз ни смотрели вы «Маскарад», каждый раз обнаруживали

какие-то новые, еще неизвестные вам штрихи, новые грани образа.

Главная победа актера заключается вовсе не в том, что он превосходно сыграл ту или другую роль. Потому что есть и другие актеры, которые ее превосходно сыграли. Победы актера — в открытии тех ролей, тех характеров, которые другие актеры открыть не могли. Арбенина Мордвинов открыл. И кто бы теперь ни играл эту роль — станет ли он следовать Мордвинову или, наоборот, будет пытаться найти свое толкование роли, — все равно во всех случаях эти решения будет определять мордвиновский образ. И вот в этом-то самая большая его художественная победа, победа принципиальная: Мордвинов прочел эту гениальную роль и утвердил ее в русском репертуаре. Его трактовка стала событием в советском театре. Он и его режиссер вернули жизнь, отнятую у этой пьесы, и восстановили пропущенное звено в истории русской театральной культуры. А это, мне кажется, можно назвать сценическим подвигом. И не случайно именно эта роль отмечена всеобщим признанием и Ленинской премией, ибо в сознании огромного числа людей Арбенин и Мордвинов связаны навечно и воедино.

ОБРАЗ ДУБИНСКОГО И ОБРАЗЫ ДУБИНСКОГО

(Слово на вечере памяти художника)

Обычно, когда принимаются за воспоминания, стремятся воскресить в памяти факты — разговоры, события, даты… Это всегда удивляло меня. Ведь, вспоминая человека, очень для тебя дорогого и душевно необходимо нужного, ты не перебираешь в памяти встречи, а видишь его поминутно живого, в бесчисленных поворотах, настроениях и состояниях самых различных, И поэтому он живет рядом с тобой и в тебе, легко вписываясь в новую обстановку. И ты легко представляешь себе его отношение к человеку, ему неизвестному, к событию, ему уже недоступному. И образ его — неописуемый словом, неотразимый кистью, неспособный запечатлеться и потому особенно и неповторимо живой — стоит в нашем сознании — в каждом сознании разный и тем не менее общий, объединяющий нас общим чувством завещанной нам творческой дружбы, нас связывают не только личные наши отношения, но и то, что мы любим Давида Дубинского… Я говорю — и вижу его то с чуть опущенной головой и приподнятыми глазами — как если бы он готовился рисовать нас… И с головою, слегка склоненною набок, и чуть выпяченными губами. По этим поискам смещенных соотношений, по отказу от привычных ракурсов можно было догадаться всегда, что какое-то мгновение жизни, которую и вы наблюдали с ним рядом, влетело в его творческое сознание, преображенное его внутренним зрением. И в ваше воображение не залетело. И каждый раз интересно, что он увидел?.. С такой же склоненной головой я вижу его в легкой соломенной шляпе, с увесистой тростью в руках на даче — дородного, высокого, красивого, изящного, сероглазого и каких-то знойных кровей, жизнерадостного, жизнелюбивого, человечного…

Внимательно-жадного к впечатлениям… К чужому творчеству. К человеческому характеру. К характерности. К уловлению почти непостижимых комических ситуаций. И слышу не смех его, а нарастающий одобрительный гул, ласковое рычание и уже в конце — выкрики смеха!

В моем сознании Давид как был, так и остался живым. И я не могу, не хочу произносить слово «был». Я ощущаю неотступно его великолепное чувство юмора, вижу его лукавый, веселый и

цепкий глаз, уловляющий еще небывалое в искусстве, еще не осмысленное, не замеченное, первородное и потому особенно интересное…

Познакомившись с ним, я влюбился в его удивительный юмор, в его сочный человеческий талант, в характер его, пришел в восхищение от его способности вступать в контакт, от умения слушать и от умения рассказывать…

Я редко встречал рассказчиков, подобных Давиду. Вообще, надо сказать, художники рассказывают удивительно (если только умеют рассказывать!). Они видят иначе, чем писатели, тонко чувствуют и передают фактуру предметов, цвет, расстояние, форму. Скупо отбирают детали, умело их выделяют. Читать описания художника — одно из самых больших удовольствий.

Давид Дубинский бесподобно рассказывал. Дело не только в юморе, в потрясающей наблюдательности, в доброжелательной, глубоко человеческой сути рассказов. Дело еще и в том, что, рассказывая, он набрасывал в воздухе небольшие эскизы, помогал рассказу руками. Это было и описание, и рисунок, и режиссерская мизансцена. И выделение в рассказе движением подробности, на которую писателю понадобится добрых десяток слов… Он рассказывал об Антонове Сергее Петровиче — показывал

поверхность стола и его, внимательно вглядывающегося в рисунки. И хотелось вскрикнуть от удовольствия, от точности, необычности, от талантливости и того и другого.

Рассказывал об одном заседании, на которое понесли голосовать человека в лубке, с ногою, воздетою к небу. И, рассказывая, воркотал, ликуя, и рокотал. И тут же мог стать во мгновенье серьезным. И так же просто вернуться к прежнему и захохотать от переполнявшей его доброй силы.

С ним необыкновенно легко возникали интересные разговоры — о людях, о литературе, о живописи. А еще лучше сказать: об искусстве. О его законах. О восприятии. Именно от Давида Дубинского я узнавал много нового, пронзительно-интересного, освещавшего сразу множество самых разных проблем, отвечавшего на множество разных вопросов. И потому бесспорного, ибо все сходилось с ответом. Как художника я знал его по иллюстрациям к Теккерею и Диккенсу, к «Дождям» Антонова. Это было превосходно и легко монтировалось с тем Давидом, которого я люблю и знаю.

Но когда он пойазал мне «Дом с мезонином», я был поражен. Я и не подозревал в нем такой силы трагического лиризма, такой задумчивой грусти, такой целомудренно-нежной руки.

Конечно, это не Чехов в том — прежнем — представлении, не современник Лейкина и Баранцевича. А Чехов, переживший свое время, Чехов середины XX века, Чехов, движущийся во времени и со временем вместе и интерпретированный одним из самых тонких современных художников. В каждом рисунке только самое главное, без чего нельзя обойтись. Ни одной лишней подробности. Все связано между собой, «слигировано», как говорят музыканты. Все это сделано с глубоким уважением к зрителю, к современникам и к предшественникам.

Я не художник и боюсь быть навязчивым и неточным. Но, на мой дилетантский глаз, каждая фигура в рисунке Дубинского изображена в переходе от прежней позы к той, которую она примет. И поэтому так ощутительно движение. Но это не остановленный кадр, не случайно схваченное моментальное состояние. А переход, заключающий все три момента — прошедший, настоящий и будущий. И потому порыв Мисюсь такой очаровательный и такой вечный. И какая серьезная мысль и умение передать состояние выражены в идущей по аллее фигуре — с этими опущенными полями шляпы и в развевающемся от осеннего ветра пальто. А чаепитие на веранде — свет и тени на белых колоннах, сцепление фигур в каждом рисунке. Одна деталь вытекает из другой, связана с ней, и рисунок получается плавным, певучим. В нем так много состояний, движения,

одновременно звучания нескольких тем, что, будучи иллюстрациями к одному из лучших рассказов во всей мировой литературе, они сами представляют собою страстный рассказ. Нет, это не отдельные картинки к определенным местам чеховского текста, а рассказ вслед за Чеховым и о Чехове, и о «Доме с мезонином», и об эпохе… И о собственном видении мира. И о Мисюсь… Да, конечно, это книжные иллюстрации, какими они должны быть в конечном своем выражении. Но это и вариации на чеховскую тему, как бывают музыкальные вариации на тему Паганини, или Гуммеля, или Гайдна — самостоятельное произведение, даже и не предполагающее обязательного знания того сочинения, которое подсказало тему. Вот почему, мне думается, любой иностранец, даже никогда не читавший Чехова и не бывавший в нашей стране, поймет, о чем рассказывает здесь Дубинский. Вот почему мне кажется, что его выставка, если отправить ее за границу, будет иметь там настоящий большой успех. «Мисюсь», «Мисюсь плачет», «У пруда», «Этюд», «У ворот», «За чаем» — кого может оставить равнодушным эта динамика поз, поворотов, взглядов, склоненных голов.

И совсем другой Чехов в иллюстрациях к «Пестрым рассказам». Тут Дубинский гораздо более историчен, если можно сказать так, — и картузы, и жилеты, и шубы, и камилавки, керосиновые лампы и самовары, шарабаны и метлы, дровни и фонари, мундиры и церкви заключают в себе больше внешних примет, нежели листы к «Дому с мезонином». Но здесь и задача другая — здесь смех, высмеивание того, что ушло. Сугубо современный рисунок и архаический аксессуар. Но я уклонился. Я говорил о Мисюсь и о Белокурове. И о том, что испытал, когда Давид впервые разложил передо мною листы этой работы. Я взглянул на него по-другому. Я услышал, вернее, увидел его безмолвный рассказ, такой красноречивый в этой черной акварели и туши…

Это было не то, чем он делился в беседах, — веселое, полное жизни и смеха. Тут было другое, что-то глубоко интимное, чему нет слов, о чем говорить трудно, что легче выразить в графике, нежели в словах, и что в рисунке выразится богаче. Он раскрывался в таком еще не высказанном богатстве своего характера и своего дарования, которое позволяло думать, что мы его — такого открытого, такого веселого, умного, по-настоящему доброго и мужественного — еще недостаточно знаем, И что он способен раскрыть глубокую трагедию и объяснить жизнь, как это может сделать только очень зрелый, очень честный и очень мудрый художник.

И действительно, чем дальше он шел, тем больше себя

находил, потому что старался уйти от работ, уже созданных, найти новое, не повториться. Как хороши его иллюстрации к «Тоне» Ильфа и Петрова — плачет женщина, склонившись на кровати, а пронзает нас не фигура, не поза, а полосы на халате… Как будто через них художник сумел передать горечь слез. Как прекрасна фигура с ребенком — Тоня с Вовкой у плиты. Как человечна «Невеста». И наконец, последняя работа — «Поединок», в которой иллюстрации сообщают великолепнейшей повести Куприна новую жизнь. Потому что «Поединок» становится многократным фактом в искусстве и начинает жить в двух эпохах, в двух измерениях, как «Демон» Лермонтова и Врубеля, пролетающий над XIX веком и над XX, сквозь поэзию и сквозь живопись и даже скульптуру, скорбный и победительный, бессильный, поверженный, могучий, непокоренный, разумный и сумасшедший…

Как мог Давид так прочесть трагедию Ромашова, погруженную в пошлый, мещански-казенный быт? Как смог довести до выражения, столь жуткого, почти символического, начиная от форзаца с этими тремя пуговицами и кончая распростертой фигурой — не лежащего, не спящего, а насмерть сраженного человека в белой рубашке? Как дошел до образа рыдающего над ним неба? Как сумел передать как песок на зубах скрипящую скуку? И даже в этой ужасной, бесцветной жизни обнаружить неповторимые краски и передать радость и горе возвышенной и подлейшим образом преданной чистой любви? Да, вот такие иллюстрации мы готовы смотреть целую жизнь. Потому что Дубинский и в Куприне открыл новые свойства. Потому что, ничего ему не навязывая, не вступая с ним в спор, не стремясь «улучшить» его, Давид Дубинский в, казалось бы, суженных пределах своего жанра нашел такой простор и стал так убедителен, так возвышен и прост, что самое искусство иллюстрации становится оттого еще выше в наших глазах, как бы подымаясь на следующую ступень. «Поединок»— это событие и в графике, и в воплощении литературы, и просто в художественной культуре нашей, и одновременно в литературе. Художник не спорит с нами, не пытается переубедить нас, узнавших повесть еще до его иллюстраций. Он заботливо ведет нас. И мы забываем, как представляли до него эти сцены и этих людей. И каким был для нас Куприн без Дубинского. Ничто не задевает нас, ничто не противоречит нашему вкусу и нашему пониманию. И снова поражает необыкновенная достоверность в передаче духа времени, и характеров, и повадок, и походок в акварелях художника, родившегося, когда уже не было ни белых солдатских, пропитанных солью гимнастерок, ни шарабанов, ни очков в

оловянных оправах…

Когда большой мастер входит в наше сознание и нам открывается его образный мир, его художественная система, его вйдение, то даже наброски, черновики его становятся для нас драгоценными и понятными. Мы соотносим их с другими его работами и постигаем значение замыслов. Каково же впечатление от законченных работ Давида Дубинского на выставках работ, взятых вместе, увиденных в целом, связанных между собою, таких непохожих между собою и таких общих по крови, по духу, — «Дожди», которые стали еще лучше, чем казались нам прежде, «РВС», «Дальние страны», «Чук и Гек»… И такая вдруг, неожиданная серия среди них — полные юмора, добродушия, характерные и очень точные вещи, современные по теме, по исполнению, по отношению, — словно иллюстрации к замечательным разговорам Давида — иллюстрации, которые он как раз и таил и почти никому не показывал. А они составляют вторую тему его творческой личности, вмещавшей в себе и комическое, и трагическое, и лирическое постижение жизни. А может быть, я преувеличиваю? Нет.

РИХТЕР

Рихтер — это событие. Это явление — явление единственное, необычайное. Это высшее выражение совершенства. Каждый раз новое, еще небывалое, превосходящее его же прежние совершенства своей огромностью, открытостью, смелостью, благородством.

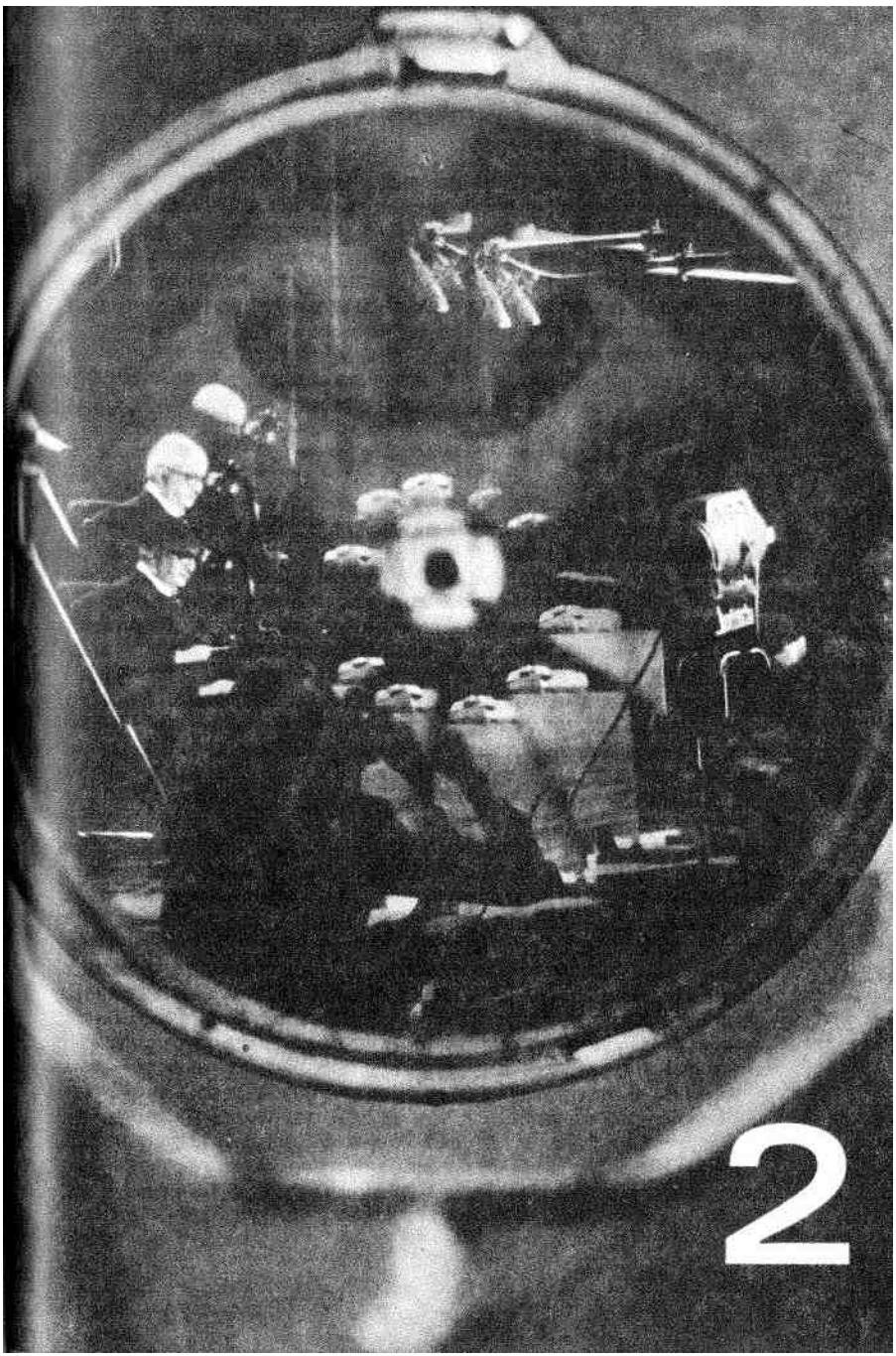
Он выходит, чтобы всем своим существом вызвать музыку к жизни, как в первый раз, когда она создавалась; повторить вдохновение, ее породившее; постигнуть ее дух, становясь на это время как бы автором и в то же время оставаясь самим собой.

Не теряя ни одного мгновения на приготовление к началу, он быстро подходит к роялю. И с первой фразы вы слышите не звучание инструмента, а саму музыку, которую он заново сотворяет. Исчезает незримая черта, отделяющая его от публики, от мира, от человечества. Эта музыка, звучащая навсегда, как строки великих поэтов, обретшие самостоятельную и бесконечную жизнь, как книги великих писателей, чьи творения означали новый шаг в художественном развитии человечества и продолжают оказывать влияние на людей спустя столетия и годы после того, как были написаны.

Играя, он покоряет музыку и сам покорен ею. Безграничная свобода сочетается в его исполнении с беспредельной преданностью автору, с величайшим тактом и скромностью, с

глубоким интеллектом, с молодым темпераментом. Он открывает нам свой огромный и светлый мир, без которого, однажды испытав это, мы уже не можем представить себе нашей жизни. В моем сознании величайший пианист Святослав Рихтер стоит в одном ряду с гениальными композиторами, художниками, поэтами.

Так слышится, так видится мне музыка Рихтера, — иначе я сказать не могу, когда воспоминание коснется его косвенно или прямо и с нечаянной силой воспоминание это снова покорит мысль и сердце.


2

МЕНЯ ПРИГЛАШАЮТ НА ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Стремясь разгадать инициалы Ивановой, я рылся в архивах, в адрес-календарях, в родословных сборниках, а при встрече с знакомыми и даже с малознакомыми людьми рассказывал им о ходе моей работы. Как только находился новый, пусть самый незначительный факт, я с новой энергией начинал пересказывать всю историю поисков. К тому времени, когда работа эта окончилась, да к тому же удачей, у меня был готов и рассказ в устном его варианте. Однако вынести эту историю на эстраду, на суд публики, мне даже не приходило в голову. На эстраде я «играл» людей, «лицедействовал», — тут надо было бы повествовать от себя, а я привык скрываться за образами своих героев.

Однажды — я как-то уже рассказывал об этом в печати — всю эту историю услышал Бен. Ивантер, редактор журнала «Пионер», и стал уговаривать меня записать этот рассказ для журнала, уверяя, что он совершенно готов.

Нет, стенограмма сказала мне о другом. Лохматые, плохо построенные фразы, потерявшие выразительность интонации и отношение рассказчика к собственному произведению — все, как это было изложено, произвело на меня угнетающее впечатление. Как только я вспоминал, что это будет напечатано и смогут прочесть ученые, которым не понравится мой стиль и несерьезность выступления в детском журнале, я тотчас съезжал с торного пути на обочину. Все же в 1938 году, во втором номере «Пионера», появился печатный вариант «Загадки Н. Ф. И.», который, я и сам понимал это, сильно уступал живому рассказу. Впрочем, существование печатного варианта не долго меня сдерживало: я продолжал рассказывать, нашел другой тон и потом этот рассказ напечатал. И вот тут-то решился выступить с ним в концерте. Это было в 1946 году. С тех пор «Загадку Н. Ф. И.» я исполнял постоянно. Напряженные поиски, юная любовь Лермонтова, его неизвестные стихи, весь «детективный» сюжет; и в этой же повести — современные наши литературоведы, архивисты, старые москвичи, о которых я, рассказывая, «играл» их с легкой иронией, что не мешало мне испытывать к ним чувство искренней благодарности и уважения.

Прошло несколько лет, и вот в Москве, за кулисы Концертного зала имени Чайковского, где только что окончился мой вечер, пришли редактор телевидения Наталья Николаевна Успенская и тогдашний главный режиссер телевидения Сергей Петрович Алексеев. Пришли с предложением попробовать

выпустить меня на экран телевизора. Предупредили, что прямая речь в телевидении, как и в кино, неприемлема. В кадре обязательно должно быть движение, действие.

— Недавно 12 минут читали стихи — ужасно. Смотреть на движущийся рот невозможно, но, вы знаете, — сказал Алексеев, — мы посмотрели: ваши рассказы динамичны, вы играете их с увлечением, с экспрессией. Мы думаем, 10 минут зритель выдержит.

Разумеется, я согласился с восторгом. Кланялся, благодарил. Просил только об одном: в ту пору между отдельными телевизионными передачами были большие паузы, в течение вечера на экране подолгу висела шторка. «Последние известия» передавали в раннее время. Я попросил, чтобы после меня никого не ставили, чтоб меня не «подпирала» следующая передача. Условие приняли. Я простился и на другой день уехал на Урал.

Это было в ту пору, когда на Шаболовке действовала еще только одна студия. Когда на экране появлялись, сменяя друг друга, первые дикторы Нина Кондратова и Ольга Чепурова. Когда Валентина Леонтьева не была еще ни диктором, ни ведущей, а работала помощником режиссера и, стоя в наушниках в студии, шепотом передавала выступающим режиссерские указания. Когда еще трудно было предвидеть, что телевидение станет тем в нашей жизни, чем оно стало сейчас. Словом…

Вернувшись, в день передачи я приехал прямо на телевидение, на Шаболовку. Доложил, что прибыл и готов репетировать.

— Какой рассказ вы выбрали? — ласково спросил меня Алексеев.

— «Загадку И. Ф. И.».

— Сколько она продолжается?

— Час с четвертью.

Алексеев захохотал. Он подумал, что я шучу, взял мою руку и стал греть ее в своих теплых ладонях, поглаживая ее, говоря:

— Мы знаем, вы шутник…

— Нет, я — всерьез: «Загадку Н. Ф. И.»

— А какой-нибудь рассказ покороче?

— А у меня нет покороче, у меня все длинные.

— Ну, не час же пятнадцать!

— А их я боюсь читать. Я могу растеряться в эфире, забыть, запутаться, подсказать некому — написанного текста нет.

— А «Загадка Н. Ф. И.»?.

— Вот за нее я ручаюсь.

— Если выбирать не из чего, — сказал Алексеев, — давайте репетировать «Загадку», только не больше часа.

Репетиция свелась главным образом к проблеме внешности: с какой стороны лучше показывать, где давать крупный, где средний план. Вечером «Загадка» прошла в эфир без единой помарки.

Это было 7 июня 1954 года. Этого числа я никогда не забуду. От него идет отсчет времени, которое я отдал работе по телевидению и для телевидения, С этого дня, не считаясь со спецификой телевидения, мне предоставляли возможность выступить перед камерой, и я выступал со своими рассказами, с беседами, репортажами, воспоминаниями, и это не вызывало ничьих возражений. Просил час — давали час. Прошу полтора — полтора. В то время телевидение показывало снятые на киноленту театральные спектакли и большое число кинофильмов. Ответственный редактор редакции кинозаказов Андрей Донатов, молодой, инициативный, культурный, предложил превратить в кинофильм «Загадку Н. Ф. И.». Сценарий я соорудил вместе с Сергеем Владимирским — сценаристом, много работавшим в научно-популярной кинематографии и создавшим такие великолепные фильмы, как «Рукописи Пушкина», «Записные книжки Чехова», «Как работал Маяковский» и другие.

Стали выбирать рассказы для этой цели. Остановились на тех, в которых речь шла о Лермонтове и приключениях исследователя. Мне хотелось, чтобы в картине были представлены разные моменты творческой биографии Лермонтова — его юность и зрелость, жизнь его в подмосковной усадьбе и скитания по кавказским дорогам, забытые страницы старинных альбомов и портреты его современников, и современные колхозники, нынешние читатели Лермонтова, русские и грузинские. Хотелось, чтобы зритель мог увидеть живописные работы Лермонтова и послушать его стихи, вникнуть в творческую лабораторию поэта. Хотелось, чтобы фильм был посвящен Лермонтову и в то же время не похож на обычные биографические фильмы.

Сценарий был передан на «Ленфильм», где его хорошо встретили в художественном совете, похвалили и убрали в дальний шкаф. Охотников поставить по этому сценарию фильм не находилось. Дело в том, что мне хотелось, чтобы я оставался рассказчиком — в студии, а на экране происходило бы то, о чем я рассказываю. Фильм-рассказ. Наконец режиссер нашелся. Он разложил мое повествование на диалоги действующих лиц, где в числе прочих появлялся и я. Я хотел оставаться рассказчиком, пробовал спорить. Режиссер не понимал, чего я хочу, я же догадывался, чего я хочу, но не знал, как это делается. Не будем называть фамилию режиссера; он не виноват, виноват я. И то

только в том моя вина, что я хотел сделать фильм, идущий от устных рассказов и непохожий на другие. Между тем картина была запущена. Начались пробы. Построили павильон, собрали массовку. Вот я вхожу в полный народа читальный зал Публичной библиотеки, сажусь, листаю книгу, нашел нужную мне фамилию, от радости вскрикиваю. Кто-то обернулся. Что? Из-за этого события собирать массовку? «Читальный зал» не сработал.

Пока я выступал в передачах, час или полтора часа, отданные рассказу, казались делом естественным. Когда же дело пошло о фильме, снова возникли разговоры: можно ли считать телевидение искусством, или оно не более чем «носильщик чужих тяжестей» и играет хотя и видную, но вспомогательную роль по сравнению с кинематографом и своего пути у него нет.

Да, слово на телевидении не сразу завоевало экран. Когда телевидение, выйдя из стадии опытов, мало-помалу стало важным явлением в нашей общественной жизни, когда телевизор занял лучший угол в миллионах квартир, возникла теория, согласно которой экран телевизора объявлялся малоформатным киноэкраном, основным отличием которого от киноэкрана был именно его малый размер и сидящая возле него микроаудитория. Остальное — все как в кино: главное — зрительный зал. Примат действия. Слово — вторично. И то только в диалогической форме. Монолог телеэкрану противопоказан, как и в кино.

Понадобилось немало времени, чтобы на телевидении утвердилась проза — публицистическая, художественная, научная. Чтобы телевидение научилось оперировать отвлеченными понятиями, чтобы выступающий мог непосредственно обращаться к зрителям, рассказывать им. Чтобы утвердилась прочная обратная связь — еще одно важное качество телевидения.

Что работа на телевидении обогащает писателя, вряд ли нуждается в доказательствах. Не говоря уже о том, что любые самые высокие тиражи его книг за всю его жизнь вряд ли дадут писателю аудиторию, которая слушает его в течение только одного часа. При этом — книгу читают разновременно. Выступление писателя вся страна видит вдруг. Сила воздействия колоссальна, при том, конечно, условии, если слово писателя западает в душу сидящего возле телеэкрана.

Каким же богатым, каким понятным, простым, каким точным должно быть слово писателя. И как обнаруживается на телевидении сама личность его — не умозрительный образ автора, как у читателя книги, а доподлинный, живой, во всей фотографической достоверности, если автор сам, без посредников обращается ко многим миллионам.

Все возрасты усаживаются возле телеэкрана.

Все профессии внимают слову писателя.

Все уровни восприятий и знаний слушают его слово одновременно. И, несмотря на это, нашему телевидению чуждо стремление к упрощению, С экрана к нам обращаются лучшие силы литературы, крупнейшие ученые, видные публицисты, Телевидение пробуждает интерес к знаниям, вкус к постижению сложных вещей. Телевизор учит. Телевизор раскрывает колоссальные культурные ценности, говорит на всех языках, выступает в качестве эталона литературной речи, связывает между собой наши народы. Нас видят братские страны; видят за рубежами мира социализма…

Развитие телевидения в нашей стране определило новый уровень духовного состояния народа. Развивается репертуар телевидения, а с ним вместе развивается телезритель. Он научился слушать беседы, лекции, чтение стихов с экрана, главы неопубликованных сочинений.

В 1950-х годах это казалось невозможным.

Однажды на пробную съемку пришел великий оператор Андрей Николаевич Москвин. Постоял, посмотрел, пожевал папиросу, отплюнул кусочек разжеванного мундштука и, показав туда, где этот кусочек упал, сказал:

— Ну-ка, генацвале, пойди туда встань.

Я встал.

— Поговори чего-нибудь.

Поговорил. Он прищурился, посмотрел, потом перешел на другую точку, отплюнул еще кусочек папиросы:

— А теперь там постой, И рассказывай.

Подумал и говорит:

— Ну, вот что. Лица для кино у тебя нет и не будет. Есть руки. И голос. И рассказ интересный есть. Слушать будут. Рассказывай на фоне холстов, или пусть тебе нарисуют там за плечами Кавказские горы. И валяй рассказывай все подряд. Должно получиться. А эту массовку ты распусти. Так ты весь «Ленфильм» разоришь.

В тот же день картину законсервировали, мне посоветовали сделать другой сценарий. Но я не хотел другого. Никакого литературного детектива, разыгранного самыми лучшими актерами, я не хотел. Это должен быть рассказ — голос повествователя. Студию это не устраивало. Главным редактором кинопрограмм был тогда на телевидении Александр Юровский. Он сделал все, чтобы сохранить в плане «Ленфильма» картину, которая уже на первых порах показала свою

кинематографическую несостоятельность. Основную продукцию телевидения составляли в ту пору спектакли, снятые на киноленты. «Загадка Н. Ф. И.» не походила ни на один из этих фильмов, не получалась, и телевидение легко могло обойтись без нее. В этих условиях Донатов вместе с Юровским оказали мне неоценимую услугу: картину не закрыли, а только законсервировали. Я продолжал ходить на студию.

Дня через три после решения работу остановить ко мне подошел один из самых известных режиссеров «Ленфильма — Михаил Григорьевич Шапиро, человек талантливый, изобретательный, опытный. Он подошел, как-то внутренне улыбаясь, и сказал:

— Мы с вами не знакомы, но все равно, здравствуйте. Я читал ваш сценарий. Очень интересно, но поставить в кино нельзя.

— Почему?

— Простите меня, „брехня“. Сплошной разговор. Монолог на экране не может длиться более минуты. Ну, полторы от силы. А у вас час монологической речи… Зрители будут „голосовать ногами“, уйдут.

— Но как же я выступаю в телевизионных программах с рассказами, репортажами — и слушают и час, и полтора?

— Так это же телевидение!

— Но ведь фильм делается для телевидения!

— А вы думаете, телезритель — дурак? Думаете, он не поймет, что ему показывают кинофильм? У кинематографа свои законы, — сказал Шапиро. — Насчет телевидения не знаю, может, там их и вовсе нет.

В эту минуту Шапиро, очевидно, даже не подозревал, что он включился в спор о природе кино и телевидения.

— А если выдать „Загадку Н. Ф. И.“ за телевизионную передачу? — спросил я.

— Ах, вы предлагаете просто обмануть телезрителя? Ну что ж, это, вероятно, возможно — перенести в конец марку студии, титры, начать фильм в телевизионной студии рассказом о том, как вы путешествуете по кавказским дорогам… Я думаю, телезритель примет эту условность. Видите ли, у меня сейчас нет сценария, автор пока дотягивает его до кондиции, и я в данный момент в простое. Меня, конечно, интересует, чтобы эта картина вышла на киноэкраны. Но это настолько интересно в чисто теоретическом плане, что я готов попробовать. Если хотите, начнем.

Через 10 дней был готов режиссерский сценарий, в который вошли три рассказа: „Подпись под рисунком“, „Загадка Н. Ф. И.“ и „Земляк Лермонтова“. В нем Шапиро не изменил ни одного

моего слова. Мне просто пришлось сохранить текст и кое-где дописать. Повествовательная основа полностью сохранилась, а изобразительная была построена очень изобретательно, и это было именно то, к чему я стремился. В 1959 году на телеэкран и на экраны научно-популярных кинотеатров вышла „Загадка Н. Ф. И.“.

Это фильм-монолог. Начинается действие в Московской студии телевидения, Я собираюсь рассказать несколько историй, связанных с поисками неизвестных материалов о Лермонтове. И хочу подкрепить свой рассказ кинокадрами, которые снимал во время путешествия по Военно-Грузинской дороге. Иногда камеру у меня брал шофер. И вот в студии на малом экранчике появляются „отснятые мною“ кадры. Я комментирую их. Вскоре этот экранчик сливается с рамками телевизионного экрана. В кадрах появляется то, о чем я рассказываю. В этих сценах участвую и я сам. А голос мой за кадром рассказывает историю поисков. Иногда я снова показываюсь в студии, продолжая рассказ. Натура и студия чередуются. Немые кадры объяснены текстом рассказа.

В другой новелле я — „рассказчик“, действую на фоне рисованных декораций и людей нарисованных, которые сидят в библиотеке, в архиве. Иные персонажи появляются в живом, естественном виде, но озвучены моим голосом. Рассказ не прерывается ни на минуту.

Третий рассказ идет на рирфонах.

В этом фильме рассказчик действует в двух временах — в прошлом, как действующее лицо, снятое на натуре; и в настоящем, когда он появляется в студии. Но рассказ его все время идет в прошедшем времени. От фильмов-спектаклей, снятых по заказу ЦТ, „Загадка Н. Ф. И.“ отличается одним важнейшим свойством: все кинофильмы построены на основе диалога, а „Загадка Н. Ф. И.“ — рассказ-монолог, повествование, телевизионная проза.

Роль Михаила Григорьевича Шапиро в становлении телевизионного фильма как жанра еще оценят когда-нибудь. Он поддержал принцип, положенный в основу сценария, согласился снимать меня, а не актера, загримированного „под Андроникова“, и, взявшись за постановку, создал съемочную группу, в которую вошли талантливые работники, такие, как оператор Вячеслав Фастович и художник Всеволод Улитко.

Начали съемки в Грузии. С сердечным волнением повез я режиссера и оператора по Военно-Грузинской дороге в Мцхета, в Ананури, в Пасананури, в Казбеги, Дарьяли, повел пешком по Кайшаурскому плато, в верховья Арагви, — по тем местам, где в

свое время путешествовал Лермонтов и где мы с шофером Вано Вардидзе изучили, кажется, каждый поворот дороги, каждый выступ скалы. Я глядел в лица своих новых товарищей-ленинградцев — и видел, что они увлечены и очарованы новой для них природой, прониклись интересом к творческой лаборатории Лермонтова, внимательно вглядываются в лица колхозников-мтиульцев, верно отмечая среди них самые характерные.

Съемки в горах Кавказа, 1958 г.

Когда мы писали сценарий, мне хотелось, чтобы шофера Вардидзе играл сам Вардидзе, колхозницу Русудан и проводника Нико Кайшаури — сами они. Я сказал об этом Шапиро еще в Ленинграде. Он возразил:

— Обычно это не получается. Люди не умеют изображать себя, смотрят на глазок аппарата, ведут себя напряженно. Актеры из „Грузия-фильм“ сделают это в тысячу раз лучше.

Однако, приехав в Тбилиси и познакомившись с шофером Вардидзе, сказал:

— Он артистичен и может неплохо сыграть свою роль.

— А колхозница? А проводник? — обрадовался я.

— Нет, их приглашать не будем. Колхозница — вы сами мне говорили — живет где-то в горном селении, мы привезем ее в Квешеты, выяснится, что она не может сыграть, и мы останемся без актрисы. Надо подумать, кто может сыграть этот эпизод в Квешеты возле духана?

Пригласили молодого литературоведа Манану Гветадзе.

И вот приехали в Квешеты, поставили аппаратуру, репетируем… Подходят люди — одних пригласили ассистенты режиссера, другие заинтересовались сами.

— Ираклий Луарсабович, — обращается Шапиро ко мне, — начните показывать рисунок Лермонтова. Спрашивайте у них, что он изображает. Просите совета, куда поехать!

Начинаю показывать лермонтовский рисунок и вдруг слышу:

— Сколько лет назад вы приезжали сюда и спрашивали, куда вам пойти с этой картинкой. И я подала вам совет отправиться в Гудасхеви к истокам Арагви. Неужели вы меня тогда не послушали, а с тех пор все ездите и советуетесь?

Оборачиваюсь — на ступеньках дома сидит та самая колхозница Русудан, которая сказала мне тогда, куда ехать. Пораженный, я спрашиваю:

— Вы же из горных мест! Как вы снова здесь оказались?

— Вышла замуж в этот дом, и вот мои маленькие дети, которых хочу показать вам. А вы что здесь делаете?

— Снимаю картину.

И я рассказал ей, что последовал ее совету, обнаружил место, где был сделан рисунок, и эту историю сейчас снимают в кино.

— А кого играет эта девочка? — спросила она, показывая на Манану Гветадзе. И я вынужден был ответить:

— Вас.

— Это хорошо, — одобрила Русудан. — Она моложе меня и красивая, и о Грузии будет лучшее мнение, когда на нее посмотрят. Но в благодарность за то, что я показала вам путь, пусть и я буду в этой картине на ступеньках своего дома.

И если хорошенько вглядеться — ее можно заметить сзади меня. Действительную героиню рассказа рядом с той, которая ее играет. И держится она в кадре, как и все, кого мы снимали, естественнее, чем киноактеры.

Но если первый рассказ решить в картине было сравнительно просто, то по московским квартирам с кинокамерой я не ходил, стариков и старух не снимал и снимать не мог. Много бы я узнал от них, если бы наставлял на них аппарат!

Здесь надо было придумать что-то иное.

Михаил Григорьевич Шапиро решил снимать не натуру, а павильон с декорациями, написанными на холсте. Ведь это же инсценировка рассказа — зритель знает, что это все было когда-то давно, а не сейчас. Поэтому я — рассказчик — буду рассказывать о том, что происходило в библиотеке, в архиве, но они будут нарисованные, и за столами будут сидеть ученые, нарисованные и вырезанные из фанеры. Живых актеров посадить перед глазком объектива и заставить условно перелистывать книги — нельзя. Живой актер должен действовать, А условный актер может быть и из фанеры.

Эскизы всех декораций делал художник Улитко. Они всем нам очень понравились. Но каково же было общее удивление» когда в павильон втащили фигуры чуть не в два раза больших размеров, чем я! И вот среди этих гигантов я должен буду перелистывать книги? Я среди них — как Гулливер среди

великанов.

— Не проследил за выполнением работы, — говорили вокруг, осуждая Улитко. — Это не тот размер. Можно считать, что три дня, пока будут переделывать, для съемок пропали!

Один только художник был совершенно спокоен. Фигуры установили. Меня посадили за стол рядом с нарисованным профессором.

— Смотрите!

Режиссер и оператор подошли к глазку объектива. Послышался довольный смех, одобрения.

— Подвйгайтесь, — говорили мне. — Очень здорово!

И кажется, действительно здорово! В кино такое было бы невозможно, сразу бы разрушилась достоверность происходящего, а на телеэкране выдумка Улитко оправдала себя.

«Загадка Н. Ф. И.». С. Бирман в образе Н. С. Маклаковой (Худякова)

Еще в начале работы было решено, что роли Чулкова, Маклаковой (Худяковой) и Фокина (Кашина) будут играть актеры, но говорить за них буду я.

Пока я озвучивал речь Чулкова и Кашина — все было в порядке. Но когда я стал вкладывать текст в уста Худяковой, которую играла народная артистка Серафима Германовна Бирман, актриса талантливая, умная, очень известная и очень любимая публикой, — результат произвел на всех ужасное впечатление. Казалось, я перестал рассказывать, а в кадре

появилась живая старуха, говорящая к тому же неестественно низким голосом. Картина в этом месте ломалась, повествование, роль рассказчика — все было сразу утеряно. Я стал озвучивать Бирман фальцетом — и того хуже: ни характера, ни сходства с тем образом, который я стремился дать в следующих кадрах.

Звукооператор Вальтер предложил нерешительно:

— Там у нее есть маленькая пауза… Попробуйте вставить: «сказала она».

— «Да, это я, — сказала она», — произнес я. И речь сразу стала моей, стала речью рассказчика, и голос старухи — моим, вложенным в уста Худяковой. Все встало на место.

В силу того, что кадры кинофильма разновременны и последовательность кинорассказа определяется киномонтажом, слово даже в документальном кино воспринимается как «сотворенное» слово. Но идущее к нам с телеэкрана сохраняет первородность — качество непосредственного к нам обращения. И степень достоверности определяют те же впечатления, что и при контакте с собеседником. На телеэкране надобно «быть собой». И наибольшие удачи нашего телевидения определяет слово живое, обращенное к аудитории, рождающееся на наших глазах и облекающее выношенную, зрелую мысль.

Принципиально новым в работе над этим фильмом было доказательство возможности повествования с экрана.

В июне 1954 года я впервые вошел в студию телевидения и, чем дольше связан с этой работой, все больше убеждаюсь, что телевидению нужны не только существующие формы литературы. Ему нужна литература особая — беседа, размышление, воспоминание, непринужденный, невыученный рассказ, живое, обращенное к тебе слово. Нужен говорящий писатель.

ТЕЛЕВИЗИОННОЕ СЛОВО

Все, что происходит в кино, строится на основе драматического диалога. Повествования рассказчика с его осмыслением происходящих событий в кинематографе нет. А если голос автора даже явится, то этот авторский комментарий не изменяет главного — восприятия действия во времени. События, которые происходят в кино, это всегда «сейчас». Даже если они произошли 100 лет назад, они происходят вновь на экране.

«Было» и «будет» — прошедшее время и будущее являются в кинолентах только как наплывы и вытеснения, но проза — это почти всегда повествование об уже совершившемся — сегодня, вчера, давно.

В романе, в рассказе между читателем и событием всегда лежит время: «Я ехал на перекладных из Тифлиса»; «Январским вечером въехал в хутор Гремячий Лог верховой»; «Все смешалось в доме Облонских»; «Играли в карты у конногвардейца Наумова». Это не то же самое, если бы Л§в Толстой написал: «Все смешается в доме Облонских» или Пушкин начал «Пиковую даму»: «Играют в карты у конногвардейца Наумова», Вслед за этим пошли бы другие события. И нельзя было бы продолжить это начало фразой: «Долгая зимняя ночь прошла незаметно».

Даже закадровый дикторский текст в кино идет в настоящем времени, прошедшее время кинематографу, по-видимому, противопоказано, В телевидении оно воспринимается совершенно нормально: телезритель хорошо слушает прозу, тем самым на телевизионном экране могут идти телефильмы иные по структуре, нежели те, что идут в кинотеатрах. Если рассказчик в течение часа может выступать перед телеаудиторией, ничем не подкрепляя своих слов, кроме интонации, жеста и «крошечного театра своего лица», мимики, отчего он не может рассказывать одновременно и показывать то, о чем идет речь, когда из слова родится конкретно зрительный образ? Телевидение движется здесь навстречу документальной кинематографии, которая уже давно стремится от подтекстовок прийти к органическому слиянию киномонтажа с литературным повествованием.

Кажется, что мы накануне возникновения нового жанра и что у этого жанра огромное будущее. Я говорю не о телекинодраматургии, а о телекинорассказе; о фильмах, снятых для телевидения, в которых немая лента озвучена и осмыслена голосом рассказчика, повествователя. Стало быть, речь идет о телевизионно-кинематографической прозе, о «говорящем писателе». На эту тему я в 1961 году написал для «Литературной

газеты» маленькую статью «Коротко о телекинорассказе». Эти соображения возникли в связи с работой над фильмом, в основе которого тексты трех устных рассказов: «Подпись под рисунком», «Загадка Н. Ф. И.» и «Земляк Лермонтова».

Однако это ни в какой степени не убедило тех, кто по-прежнему считал, ссылаясь на авторитет Рене Клера, что телевидение — это плохое кино, и не хотел признавать за телевидением особых свойств телевизионного зрелища и самостоятельных законов его развития. Надо было выяснить его природу и его «законное право» создавать произведения те леи ску ства. Вместе с дочерью Мананой Андрониковой (она работала на телевидении в редакции кинопрограмм) мы решили выступить в «Искусстве кино» (1963, № 2) с заметками о телевидении, чтобы выяснить природу ТВ.

Итак. Ираклий Андроников. Манана Андроникова.

Заметки о телевидении.

1

Все, что происходит на театральной сцене и на экране кино, — так начинается эта статья, — происходит между героями. Зритель — только сопереживает. Он может и волноваться, и плакать, но ни в театральном, ни в кинематографическом представлении он не участвует: действие совершается на его глазах, но герои живут своей жизнью, горестями и радостями делятся друг с другом и ведут себя так, словно зрительного зала не существует, — между ними и публикой проходит невидимая преграда, которую Станиславский назвал «четвертой стеной». Она не нарушается даже в тех случаях, когда театральное действие переносится со сцены в зрительный зал.

По законам «четвертой стены» построена вся мировая драматургия. Бывают, разумеется, исключения, вроде гоголевского: «Над кем смеетесь? — Над собою смеетесь!» — слова, с которыми в финале «Ревизора» Городничий обращается к публике. Но эта реплика разрушает условность театрального действия и звучит как голос самого автора.

Телевидение — в отличие от театра и кинематографа — с каждым днем все шире использует прямое обращение к зрителю. Мы ежедневно и подолгу слушаем с телеэкрана собеседника, рассказчика, лектора, то есть воспринимаем речь, которую нельзя представить звучащей с экрана кино. Обращаясь непосредственно к зрителю, телевидение ломает «четвертую стену», отделяющую

от зрителя фильм и спектакль.

Но можно ли считать основным признаком какого-либо искусства преодоление этой воображаемой преграды? Ведь не существует же этого невидимого барьера в представлении эстрадном?

Не существует! И именно это более всего определяет разницу между эстрадой и театральным спектаклем. Не занавес — нет! — древнегреческие трагедии разыгрывались без занавеса, в центре амфитеатра, но никто и никогда не относил их по этому признаку к жанру эстрады.:.

И в театре, и на эстраде идет представление. И на театральных подмостках, и на эстраде звучит слово. Но в театре действующие лица живут своей особой жизнью, от зрителя независимой, на эстраде — актеры апеллируют к зрителю, а часто прямо к нему обращаются. И законы «четвертой стены» таковы, что театральный спектакль может быть даже «переброшен» в зрительный зал и при этом остается театром, а эстрада, не сходя с подмостков и даже пользуясь занавесом, — зрелище, обращенное к зрителю, молчаливому соучастнику эстрадного представления.

В еще большей степени зритель соучаствует в телевизионном действии, и особенно — в тех передачах, в которых к нему обращаются просто как к собеседнику.

2

Ставился телевизионный фильм. Вернее, его обещали поставить. В основу сценария был положен рассказ-монолг, а зрительный ряд, по замыслу автора, должен был «иллюстрировать» то, о чем повествует герой.

Киностудия приняла телевизионный заказ, но ни один из режиссеров за фильм не брался.

— Но почему же?

— Монолог на экране может длиться не больше минуты.

— А как же на телевидении?

— Так то телевидение!..

Вольно или невольно в этой короткой реплике кинорежиссер (и кинорежиссер опытный) определил разницу между словом, звучащим с экрана кинематографа, и словом, обращенным к «радиозрителю»…

Радиозритель. Телеслушатель. Мы назвали сегодняшнего телезрителя, как тридцать лет назад называли первых зрителей телевидения, намеренно, потому что сами эти слова подсказывают нечто очень существенное, обращая нас к

первоистокам телеискусства.

Его родословную принято вести в первую очередь от кинематографа. И этим родством «по экрану» (в самом деле, очень существенным) объяснять чуть ли не все особенности и законы его выразительных средств. Часто приходится не только слышать, но и читать, что телевидение — это малоэкранное кино, что своих специфических путей развития, исключая разве событийные передачи, оно не имеет, что телевидение должно развиваться и впредь только по законам кинематографа.

С этим согласиться нельзя, потому что функции слова в телевидении и на киноэкране совершенно различны, ибо слово на телевидении работает иначе и имеет совсем другую природу. Над этим стоит задуматься.

3

Телевидение в родстве не только с кино. У него есть другой предшественник — и, кстати, ровесник кинематографа — радио. Радио, которое шестьдесят лет входило в нашу жизнь и так же воспитывало наш слух, как кино воспитывало глаз. Благодаря кино и радиотелевидению сегодня человечество не только видит мир, но и слышит мир иначе, чем несколько десятилетий назад. Однако, в отличие от кинематографа, радио почти совсем еще не осмыслено как влиятельный жанр искусства, имеющий собственные законы. А вместе с тем не осмыслена и функция слова, звучащего в эфире. Над этим пора задуматься тоже.

Многие радиослушатели ценят радиорепортажи Вадима Синявского за эмоциональность, за живость и увлекательность. Но мало кто размышляет о том, что эта речь, позволяющая «видеть» футбольное поле, — не просто радиовещание, а радиоразговор, хотя говорит все время только один Синявский.

Вспомним другого радиособеседника, который каждое утро в продолжение многих лет входит к нам в комнату. Это — преподаватель физкультуры Гордеев. Поздоровавшись, он обращается к нам так, словно мы виделись с ним накануне. И такова сила обращенного слова, что, выполняя команды Гордеева, мы, радиослушатели, то и дело ловим себя на мысли, что он нас действительно видит.

Мы с интересом слушаем по радио чтение телеграмм, газетных материалов, корреспонденций — тут радио выступает в роли звучащей газеты. От информации мы другого не ждем. Но вот сухие статьи под названием «советы» и «беседы» слушать трудно и скучно, ибо под жанром беседы всякий из нас

подразумевает совершенно иное.

Пока что радио реализовало только малую часть своих гигантских выразительных возможностей. И тем не менее оно знает удачи, удачи принципиальные, которые не под силу ни кинематографу, ни театру.

В. И. Качалов мечтал сыграть Дон Кихота, Но сценические данные этого замечательного артиста — красивого, импозантного, статного — противоречили представлению о внешнем облике прославленного героя. Все, кроме голоса. И Качалов сыграл своего Дон Кихота — по радио. Голос Качалова вызывает в воображении новый образ — образ, отвечающий нашему представлению о герое Сервантеса. Это — одна из лучших качаловских ролей и один из самых замечательных Дон Кихотов.

И еще одна работа Качалова, знакомая каждому советскому радиослушателю, — сцена из пьесы Горького «На дне», в которой он один играет и Сатина и Барона.

Диалог этот Качалов начал исполнять на эстраде. И это было прекрасно. Но именно оттого, что по радио мы не видим актера, впечатление от диалога становится не меньшим, а большим.

Каждый раз, когда в эфире звучит эта запись, мы верим, что разговаривают действительно двое. И испытываем какое-то особое удовольствие, заставляя себя вспоминать, что Качалов играет один.

При всех своих уникальных достоинствах эти радиопередачи — не исключение. Апеллируя к воображению слушателей, радио легко переносит нас с континента на континент, из одного века в другой и «ориентирует» нас во времени и в пространстве с не меньшей свободой, чем кино, но делает оно это с помощью обращенного слова — речи, адресованной радиослушателю.

Самый существенный недостаток привычного сравнения телевизионного искусства с искусством кино кроется в том, что, сопоставляя только изобразительный ряд, это сравнение совершенно игнорирует роль звучащего слова в эфире.

Эйзенштейн писал, что поставленные рядом изображения могилы и женщины в трауре в сочетании дают новое смысловое качество, новый образ: образ «вдовы». Такой принцип «иероглифических» сопоставлений, утвердившийся еще на экране немого кинематографа, в значительной степени продолжает определять связь зрительных и смысловых понятий и на современном киноэкране, ибо в кино слово подчинено законам киноизображения.

А на телевидении оно живет в своем самостоятельном качестве. И зрительный ряд в телевидении определяет оно. Таким

образом, речь идет о диаметрально противоположных явлениях: в кино функцию слова определяет зрительный ряд, на телевидении зрительный ряд определяется словом. Вот почему мы и считаем, что ставшее обычным отождествление телеэкрана с экраном кино — неверно. Усиленно подчеркивая родство изобразительной стороны телевизионного и кинематографического действия, это сопоставление тем самым совершенно игнорирует различие их словесной основы: диалогического начала в кино и монолога, обращенного к зрителю, — в искусстве телевидения.

А между тем именно в этом (а вовсе не в размерах экрана) надо искать глубокое и принципиальное отличие, существующее между телевидением и кино.

4

В подходе к материалу, передаваемому по телевидению «с натуры» и зафиксированному на кинопленке, всегда должно учитываться одно существенное различие. Оно обусловлено временем: реальным на телевидении и всегда условным — в кино.

Как-то в одной из статей приводился удачный пример: кино может показать человека, снимающего перчатки, и в следующем кадре — висящее на гвозде пальто. Такая последовательность читается: человек разделся. В этом случае кино не «расшифровывает» действия, а только обозначает его.

Действие, происходящее перед телевизионной камерой в данный момент (если оно не снято на пленку), протекает не в условном времени, а в реальном: пальто не может оказаться на вешалке прежде, чем герой успел его снять. А если окажется, то зритель справедливо решит, что это — пальто другого. Телевидение не может так свободно распоряжаться временем, как кино. У телевидения — свой монтаж, подчиненный течению реального времени, логике события и последовательности повествования.

Телевидение, как и кино, владеет временем настоящим. Но в отличие от кинематографа оно владеет и прошедшим и будущим временем, которое в кино является только в виде наплывов и вытеснений, перенесших зрителя в прошедшее или в будущее. Но в пределах этих «наплывов» само действие на киноэкране опять-таки развивается в настоящем.

Телевидение, в отличие от кино, свободно повествует в прошедшем времени. Известны десятки и сотни случаев, когда мы смотрим телерассказ, слушая о событиях не совершающихся, а

уже свершившихся. Отсюда становится ясной огромная организующая роль слова, которое во многом должно определить направление и дальнейшие пути телевидения.

Если это соображение покажется недостаточно аргументированным, попробуйте представить себе, что зазвонил телефон и вы, приглушив звук включенного телевизора, продолжаете смотреть на экран. Идет кинокартина. Слов нет, но по характеру действия, жестам, мимике, поведению героев, по монтажу изобразительных планов вы, упуская отдельные детали, продолжаете улавливать основную нить повествования. И то, что совершается за «четвертой стеной», в целом остается понятным.

Но представьте себе, что телевизионное действие было обращено к вам. Вам рассказывали. Выключив звук, вы тотчас же упускаете нить сюжета, ибо то, что вы видите на экране, — только зрительное сопровождение обращенной к вам речи, это — иллюстрация, не имеющая самостоятельного значения.

Теперь представьте себе видеотелефон: вы слышите голос собеседника и видите мимику, жесты, обстановку, которая его окружает. Звук выключен — изображение теряет смысл. Изображение погашено — но «обедненный» разговор все-таки продолжается. Нечто похожее происходит и на телевидении.

Само собой разумеется, мы не хотим сказать, что изображение не играет роли на телевидении. Мы хотим сказать: играет очень большую, но не первую роль.

Итак, основой телеискусства принято считать зрительный ряд. Мы предлагаем внести существенный корректив: основа телевизионного искусства, его «рычаг», его «поворотный круг» — обращенное к зрителю слово.

5

В пору, когда телевидение, по существу, только еще начиналось, на телеэкране появился человек, который стал рассказывать историю киноискусства, иллюстрируя свои беседы фрагментами старых фильмов. Это был киновед Г. А. Авенариус. Его слушали, закрывая телефоны подушками, шикая на детей.

И — странное дело — фрагменты знаменитых кинокартин, поясняющие его увлекательные рассказы, становились в этих передачах едва ли не интереснее, чем в самих фильмах. Не только потому, что о них говорил умный и тонкий человек. Нет, они обретали новое качество, прежде всего потому, что были включены в обращенную к телезрителям речь.

Каждый раз, когда выступающий входит в контакт с

аудиторией, когда он обращается к ней не формально, а естественно, органически, — передача превращается в принципиальную удачу телеискусства.

Об этом хорошо писал покойный Владимир Саппак, замечавший, что Корней Иванович Чуковский, даже и читая по книжке, воспринимается как увлекательный собеседник, потому что он ведет себя с той непосредственностью, непринужденностью и свободой, как если бы сидел у себя дома или читал отрывки новой работы в гостях.

Телевидение — это своеобразный «рентген». Телекамера мгновенно «ловит» даже и умело замаскированный наигрыш, заученные приемы, позу. Зато как естественны на телеэкране Юткевич, Образцов, Юренев… Они интересны не только тем, что они говорят, но и тем, как они говорят. Интересны и значительны потому, что благодаря свободной манере живого, непринужденного общения с телеаудиторией выявляются их вкусы, взгляды и самый ход их мышления. Свободно выражают себя на бумаге многие. Но мало кто умеет с такой полнотой раскрыться на телеэкране.

В тех, кого мы назвали, сочетаются очень важные для выступлений по телевидению качества — собеседников и ораторов, которые дают им возможность сохранять тон интимной беседы, обращенной к многомиллионной аудитории. Одного из этих двух качеств недостаточно: некоторые даже опытные ораторы, попадая в телестудию и не видя слушателей, начинают говорить так, словно они выступают на многолюдном собрании. И забывают при этом, что их речь звучит в небольшой комнате.

Это умение интимно разговаривать с миллионами сравнимо, если можно применить здесь эти слова, с даром «разномасштабного» вйдения, — с умением мысленно воображать перед собой аудиторию малую и вместе с тем — неисчислимо огромную.

Телевидению нужно подобие беседы, ведущейся за столом. Это должно стать законом, если телевидение хочет научиться говорить с телезрителем, советовать ему, рассказывать. Нечаянная запинка, замена слова, ненавистные блюстителям гладкой, безликой, обкатанной фразы, — все эти шероховатости должны считаться не только допустимыми, но и законными, ибо дело идет о живой речи. И она должна быть похожа на живую, естественную речь. Разве не ясно, что рождение умной и интересной мысли, за которой следит телезритель, важнее, чем соблюдение «гладкого» слога, если эта гладкость мешает рождению мысли.

6

Слово звучит не только в телевизионной беседе. Оно звучит в передачах с места события, в спектаклях и фильмах, которые показывает нам телевидение. И конечно, в каждом из этих случаев функция слова различна.

Будем справедливы и скажем, что событийные передачи по телевидению часто бывают болтливыми и телерепортеры не всегда угадывают, как поразительно иногда само по себе то событие, о котором они говорят, и что бывают моменты, когда слова не нужны. Лицо космонавта на мелькающем изображении, принятом с орбиты его полета, превосходит все, что можно в этот момент сказать. И хорошо, если в такие минуты репортер не вступает в состязание с изображением и не пытается дублировать его. После — да. Но это будет уже не комментарий, а попытка развить впечатление, осмыслить его.

7

Телевизионным событием может быть не только встреча на вокзале, на аэродроме, не только пуск новой домны, но и событие в искусстве — музыкальный конкурс имени Чайковского, гастроли Парижского национального театра, торжественный концерт, посвященный памяти Пушкина.

Транслируя концерты, спектакли, эстрадные обозрения, телевидение предоставляет свой экран другим жанрам искусства. Не больше. Специфические свойства самого телеискусства здесь строго ограничены документальным характером таких передач.

Как ни странно это звучит, но телевидение из театра и концертного зала тоже ведет репортаж. Репортаж особого рода — художественный. Но не в нем следует искать специфические черты художественного телевидения. Смешивать эти понятия — все равно что мерить одной мерой художественную кинематографию и кинохронику.

Каждое искусство говорит само за себя. Транслировать другие жанры искусства по телевидению надо профессионально, тактично, умно. А это само по себе уже большое искусство. И оно не нуждается ни в каких комментариях, кроме тех, которые нужны для того, чтобы понять представление. Нам достаточно услышать от диктора то, что напечатано в театральной программе, чтобы почувствовать себя «как в театре».

И тут дело не в том, что диктор сообщил нам содержание программы. Он «повел» нас в театр. Его слово соединило нас —

сидящих у телеэкрана — с теми, кто сидит в зрительном зале. Если бы их не показывали, передача была бы другой. Появление зрителей на экране телевизора, их аплодисменты, их смех сохраняют для телезрителей смысл и ощущение художественного и общественного события.

Но представьте себе, что тут же спектакль перенесен в студию. Здесь, казалось бы, вступают в силу собственные законы телевизионного времени, умение приблизить зрителя к действию пьесы, более того — умение показать внутренний мир героев средствами телевидения.

Но это еще театр — спектакль, подчиненный театральным законам, и действие его, даже и показанное «крупным планом», даже и приближенное к зрителю, происходит все за той же «четвертой стеной».

Этот спектакль может и волновать, и увлекать, но зритель — не собеседник, не соучастник и не партнер. Он — только зритель.

Предсказать, как будет развиваться телевизионная драматургия, пока еще трудно. Но уже сегодня ясно одно: основные, принципиальные завоевания собственно телевизионного искусства совершает обращенное к телезрителю слово.

Вот о чем говорилось в этой совместной нашей статье.

Теперь как будто никто не отрицает примата слова над изобразительным рядом. В ту пору было много несогласных с этой статьей, но почему тогда без «движения в кадре» телезрители слушали Корнея Ивановича Чуковского, Сергея Иосифовича Юткевича, Ростислава Николаевича Юренева (Сергей Сергеевич Смирнов тогда еще не вышел на телевизионный экран).

Почему я появляюсь на телеэкране со своими устными рассказами и репортажами, когда зритель видит в кадре стол, кресло, стакан чая и самого выступающего?

Сейчас, когда я пересматриваю свои статьи о теории и практике телевидения, вижу, как многое из того, что казалось спорным, вызывало дискуссии, стало нормой. Жаркая полемика по этим вопросам могла бы вызвать удивление нынешних зрителей. В одной из статей я говорил о таких противоположных свойствах, как интимность и вездесущность, что, сидя у телевизора, мы слышим разговор с околоземной орбиты, а вслед за тем лирические стихи.

Я говорил, что представляю себе передачи, в которых действие происходит одновременно в разных странах, где люди, думающие друг о друге и вспоминающие друг друга, будут ходить под разными широтами и телеоко будет следить за ними, ловя их среди живой, не театральной толпы, и что действие будет

совершаться не в условном времени, как в кино и театре, а совершенно реально, «сейчас». Мой оппонент В. Михайлов не согласился со мной. «Одним словом, — писал он, — мир телетеатра, — позаимствуем литературный образ у О'Генри, — столь велик и просторен, что можно войти в него „через золотые ворота“, повесить шляпу на мыс Гаттерас, платье на мыс Горн и выйти через Лабрадор!» «Простите, — продолжал он, — не могу согласиться с вами. Мне кажется, что в ваших суждениях нашло выражение увлечение техническими возможностями телевидения».

Цитата из О'Генри великолепна, И тем не менее тов. Михайлов не уверил меня. Да! Именно! И мыс Гаттерас!

В том, что весь мир, охваченный общим волнением, в один и тот же час следит за приземлением космического корабля, в тот момент, когда это происходит, и вслед за тем слушает поэта, читающего лирические стихи, я вижу не только технические возможности телевидения, но и новый характер ощущения людей, симптомы небывалой формы искусства, зачатки новой драматургии.

Когда мы впервые увидели на телеэкране запрокинутое лицо космонавта в скафандре, отдаленное от нас сотнями километров, и осознали смысл этой величайшей победы, неужели же это — подтверждение камерной природы ТВ? Мне, как и многим миллионам людей, показалось в тот миг, что раздвинулись границы познания мира. Великое чудо, возможность увидеть на домашнем экране человека среди мирового пространства совершило Именно телевидение.

Если вы скажете, что искусство здесь ни при чем, я отвечу: в этом уже заложены зерна искусства — телеискусства. А «Литературные вечера» в концертной студии в Останкине — это уже не обращение к вам. Вы соприсутствуете. Но возможно ли такое в кино? В продолжение двух-трех часов? Нет, невозможно!

УСТНЫЕ МЕМУАРЫ

Если бы устную речь можно было всегда без потерь переносить на бумагу и даже на магнитную ленту, не было бы профессий и даже самих понятий: оратор, проповедник, агитатор, сказитель, учитель, — то есть мастеров устной речи. Представьте себе ашуга с книгой в руке. И он уже не ашуг. В наш век феноменальной эволюции радио и телевидения потребность в устном слове возросла в неисчислимых размерах. Эфиру необходимы интересные собеседники, увлекательные рассказчики, радио и телевидению не хватает настоящего красноречия — людей, способных находить живой контакт с невидимой радио- и телеаудиторией. По счастью, их становится больше. Меня радуют выступления наших прославленных комментаторов, появление новых молодых дикторов, замечательных артистов, писателей. Я уже не говорю о классиках телеэкрана — Корнее Ивановиче Чуковском, Сергее Сергеевиче Смирнове, Сергее Владимировиче Образцове, Александре Петровиче Межирове. Это признанные мастера, умеющие размышлять перед камерой и говорить содержательно, живо, доступно и очень естественно. Кто-то сказал, что хорошо писать — это прежде всего хорошо думать. А уж к говорящим это относится еще в большей мере. Для них это значит не только хорошо думать, но и не терять мысли, не волноваться, не испытывать скованности от отсутствия перед глазами аудитории.

Если хотите, мне в высшей степени повезло. Родись я несколько раньше, и я со своим рассказыванием так и не узнал бы великого удовольствия выступать по телевидению и по радио. А сейчас устные рассказы, которые зарождались в узком кругу людей, пригодились для выступления перед радио- и телеаудиторией. И знаете почему? Потому, что перед каждым телевизором сидит тоже небольшая аудитория, так же как и у радиоточки. А в целом… Ну, вы знаете этот тираж…

Меня часто спрашивают, откуда пошло само название «устный рассказ». А мне просто надо было как-то обозначить жанр для афиши. И другого названия я впопыхах не придумал. Однажды Юрий Карлович Олеша сказал:

— В сочетании слов «устный рассказ» есть элемент тавтологии. Рассказ — это уже устный. А у вас перед фамилией стоит еще слово «писатель». А раз писатель, то, значит, он пишет. А рассказы получаются устные.

— Поскольку все привыкли, что писатели ПИШУТ рассказы — «рассказы Короленко», «рассказы Аверченко», — так вот это НЕ

письменные!

Олеша расхохотался:

— Он огорчился! Он еще мальчик! К этому привыкнут так же, как к сочетаниям «красные чернила» или «белая роза», первая роза — розовая! А вообще говоря, тут что-то есть! — желание возвратить слову первоначальный смысл.

Итак, я не пишу рассказов. Сперва я много лет их исполняю, а потом записываю их. Это совсем другое.

В процессе возникновения рассказа я к бумаге не прикасаюсь. Законы устной и письменной речи слишком различны. Рассказ я слышу в звучании. Он не задумывается. Он рождается как импровизация и растет в процессе рассказывания — в редакциях, дома, в гостях, в вагоне поезда, везде — были бы слушатели. Рассказа еще нет. Можно сказать, он еще сам не знает, что он рассказ. И я пока об этом не знаю. Есть только ядро сюжета, ядро образа. Это ядро долго томится во мне. И вот я решаюсь — выхожу на эстраду, и рассказ рождается. Отливается сразу, без помарок, без подыскивания слов. Запоминается форма, интонация рассказа. Ее я воспроизвожу как музыкальную мелодию, со всеми особенностями ритма, темпа, характера, образа. Я могу просвистеть свои рассказы. А слова приходят как в разговоре — сами собой, но под моим очень жестким и придирчивым контролем. Выступая на эстраде, я должен успеть подумать о тех, кто знает изображаемого, и о тех, кто его не знает; о тех, кто, может быть, его родственник; о тех, кои, не спрашивая, могут записать это на портативный магнитофон, и тогда это будет уже навсегда; о тех, кто не любит того, о котором я рассказываю, кто сидит далеко и кто — близко, кто слышит хорошо и кто — плохо. И чтобы получилось правильно и тактично в отношении всех. И учесть, кто и как может понять и истолковать рассказ. И надо успеть увидеть себя изнутри и одновременно — из зала, и все это в тот самый момент, когда произносится фраза! Вот теперь и решайте, что здесь от литературы, что — от театра, от музыки, от словесной импровизации. И что — от «модели», от того человека, о котором идет речь.

При этом образ ведет меня, а не я его. Я им живу, от него мыслю, и мне легко, потому что, войдя в образ, в нем уже почти нельзя ошибиться. Главное — это стремление отобразить важнейшее, передать самую суть образа. Он возникает из множества разновременных наблюдений, но лепится не по частям, а с ходу. Я его как бы вижу перед собой, несколько сбоку, в воздухе. И в то же время чувствую, что я его повторяю. Конечно, он антифотографичен. Если вы считаете, что живописный портрет документален, то и мой тоже. Он собирательный: десять

разговоров я сливаю в один и отжимаю то, что особенно характерно. Конечно, у этого — нового — разговора дата есть не всегда. Иногда бывает — дата есть, но в него — введены девять других. А бывает, что и вообще такого разговора не было. Но образ не становится менее верным.

Рассказы зарождаются при общении с интересными, острохарактерными людьми. Я еще и сам не знаю, что это мой будущий герой, а он уже запал, в мою память и держит меня… и я уже одержим. А потом выясняется, что вышел рассказ. Годы идут, и ход времени превращает рассказы в воспоминания. Вот это все мне следует записать, создать «звучащую» книгу. Мне почему-то верится, что лет через десять рассказывание станет для многих привычным жанром. И писатели будут выпускать «говорящие книги», и не просто читать свою прозу по написанному, а будут ее говорить. К этому должно привести развитие телевидения. Недавно я перечитал книгу Гольденвейзера «Вблизи Толстого». Приведу несколько строк из нее:

«Мне кажется (это Лев Толстой говорит. — И. А.), что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения. Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марью Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни».

Не знаю, суждено ли этому пророчеству сбыться вполне — художественное обобщение, рожденное воображением писателя, вряд ли захочет уступить дорогу «невымышленной» литературе. «Над вымыслом слезами обольюсь»—эти пушкинские слова, наверное, не менее справедливы. Но что авторитет документальных жанров в искусстве растет и будет неуклонно расти — в этом Толстой прав безусловно.

По своей документальной природе телевидение испытывает «кислородное голодание», если не получает достаточное количество материала, фиксирующего реальные жизненные события.

Вначале я сказал, что время превращает мои рассказы в воспоминания.

Но к воспоминаниям относятся произведения самые различные по характеру — от попыток почти протокольного воспроизведения фактов, почти дословной передачи разговоров (что редко у кого получается, особенно через много лет) до высокого искусства характеристики и передачи сути явления или события. И те и другие достоверны (или недостоверны) по-своему. Одни — стремлением мемуариста не вносить себя в

мемуары, не пытаться оценивать событие, коему были свидетелями. Другие, наоборот, — скажем, такие, как «Былое и думы» Герцена, — почти противоположны им по задаче. Это — исповедь, воспоминания с отношением, с пристрастием и внушением своей любви и своей ненависти, Тут и речи не может быть о попытках «объективного» описания факта. Причем все, что касается тех, о ком говорит Герцен в своей книге, расположено не в хронологической последовательности, а строится как портрет, как характер, как явление эпохи. Конечно, в смысле точности достовернее, может быть, первые. Но по существу дела, конечно, достовернее Герцен. Он передает дух времени, идей времени, характеры времени, а не сведения из послужных списков, ибо даже и гениально точное воспроизведение привычек человека ничего не дает, если мемуарист вспоминает, что бабушка любила зевать перед сном и засыпала после этого или что дядю Петра укусила собака, и без последствий. Такого рода достоверность воспоминаний не повышает их исторической «калорийности».

Абсолютно точных мемуаров в природе не существует. Это выясняется при сопоставлении их с одновременными письмами и дневниками других лиц, естественно более точно фиксирующими события. И тут бесталанность воспоминателя отнюдь не гарантирует точности. И уж во всяком случае, человек неинтересный способен не только не понять масштаба, мыслей другого, но и, безбожно их переврать. Наличие таланта повышает содержательность мемуаров при потерях в точности и мелочах. Но талант же и приближает мемуары к художественной литературе. И несомненно, что такие титаны мемуаристики (я беру только русских и не собираюсь называть тут всех) — такие, как Герцен, Горький, Шаляпин, художник К. Коровин, уже самым отбором фактов строят жизнь как художественное произведение. А такие мастера портрета, как, скажем, Бунин или Валентин Катаев, — те просто создают художественные произведения в жанре мемуаров, строя их на основании личных (и не личных) воспоминаний и впечатлений. У иного новелла ближе к действительному случаю, чем книга, написанная в жанре воспоминаний. И. С. Тургенев, например, кое-что перепутал в своих «Литературных и житейских воспоминаниях». Не мог он видеть Лермонтова на балу, где, как ему показалось, он его видел, ибо и бала такого не было, а был другой бал, так на нем Тургенева не было. Тургенев стал жертвой биографов Лермонтова и воспоминания скорректировал по книгам. Это тоже бывает, особенно в нашу пору.

Второе, что очень важно в мемуарах и составляет их важнейшую характеристическую черту: в них отражается не

только то время, о котором идет речь, но и не меньше (а иногда — больше) то, в которое они пишутся. В мемуарах события осмысливаются с позиций новой эпохи. И в этом случае небезразлично, когда они написаны, какое время и какие события отделяют их от впечатлений, положенных в основу воспоминаний.

Мои «воспоминания» рождаются всегда о людях живых, которые находятся рядом и в любую минуту могут «опротестовать» мои разглагольствования о них, если я стану рассказывать неправдоподобные вещи. Кроме того, о «воспоминаниях» моих судят люди, знающие того, о ком ведется рассказ; их много, и они тоже определяют стремление быть близким к образу. Так близость оригинала в значительной степени определяет меру трансформации материала. Но, конечно, характеристики сгущены, опускается все, что менее характерно. Образ возникает из бесконечного количества наблюдений. Предпочитаю не описание, а действие в образе того человека, хотя описание тоже иногда входит — в микродозе, необходимой для знания места, времени и обстоятельств действия. Мои герои едва ли не все меня слушали. «В открытую» обиделся только один. Может быть, двое. Остальные смотрели и делали вид, что относятся к этому, как к эпиграммам, шуткам, шаржам, хотя и понимали, что тут не карикатура и не сатира, а гипертрофированные черты характера. Вообще это надо сравнивать с искусством живописного портрета (а не шаржа, разумеется), но портрета с выявлением самого характера, индивидуально-характерного и вместе с тем чем-то очень типичного для подобного склада людей, достоверного. Потому что если это только частный случай, «частный характер», не заключающий характерных и даже отчасти типических черт, — такого рода портрет никому ровно не нужен, не интересен, даже если это лицо значительное. Ибо мера внимания аудитории и единственного читателя мемуаров — это земля и небо.

Тем не менее свои воспоминания о людях я не называю устными воспоминаниями, но рассказами, и притом устными, потому что они никогда не пишутся. До меня, профессионально, устным рассказыванием мало кто занимался, ибо с рассказыванием могут быть связаны не только воспоминания о конкретных людях, но изображения бытовых сценок, типичных бытовых «масок», и с воспоминаниями это уж не имеет ничего общего.

В 1935 году я вышел с устными рассказами на эстраду. Тогда все мои герои были живы, и как мемуары эти рассказы не воспринимались. В 40-х годах — радио, а с 50-х — телевидение

дали им аудиторию, сделали их доступными, их записали на магнитную ленту и на пластинки в моем исполнении. Время превратило их в воспоминания.

Итак, все повелось от устных рассказов. И тексты, звучавшие в концертных залах и в радиопередачах, легли в основу полнометражного фильма.

Кинофильма? Нет, телефильма.

СЛОВО НАПИСАННОЕ И СЛОВО СКАЗАННОЕ

1

Если человек выйдет на любовное свидание и прочтет своей любимой объяснение по бумажке, она его засмеет. Между тем та же записка, посланная по почте, может ее растрогать. Если учитель читает текст своего урока по книге, авторитета у этого учителя нет. Если агитатор пользуется все время шпаргалкой, можете заранее знать — такой никого не сагитирует. Если человек в суде начнет давать показания по бумажке, этим показаниям никто не поверит. Плохим лектором считается тот, кто читает, уткнувшись носом в принесенную из дому рукопись. Но если напечатать текст этой лекции, она может оказаться весьма интересной. И выяснится, что она скучна не потому, что бессодержательна, а потому, что письменная речь заменила на кафедре живую устную речь.

В чем же тут дело? Дело, мне кажется, в том, что написанный текст является посредником между людьми, когда между ними невозможно живое общение. В таких случаях текст выступает как представитель автора. Но если автор здесь и может говорить сам, написанный текст становится при общении помехой.

В свое время, очень давно, литература была только устной. Поэт, писатель был сказителем, был певцом. И даже когда люди стали грамотными и выучились читать, книг было мало, переписчики стоили дорого и литература распространялась устным путем.

Затем изобрели печатный станок, и в течение почти пятисот лет человечество училось передавать на бумаге свою речь, лишенную > звучания живой речи. Возникли великие литературы, великая публицистика, были созданы великие научные труды, но при всем том ничто не могло заменить достоинств устной речи. И люди во все времена продолжали ценить ораторов, лекторов, педагогов, проповедников, агитаторов, сказителей, рассказчиков, собеседников. Возникли великие письменные жанры литературы, однако живая речь не утратила своего первородства.

Но увы! Время шло, люди все более привыкали к письменной речи. И уже стремятся писать и читать во всех случаях. И вот теперь, когда радио и телевидение навсегда вошли в нашу жизнь,

литература и публицистика оказываются в положении довольно сложном. Благодаря новой технике слову возвращается его прежнее значение, увеличенное в миллионы раз звучанием в эфире, а литература и публицистика продолжают выступать по шпаргалке.

Я не хочу сказать, что живая речь отменяет речь письменную. Дипломатическую ноту, телеграмму или доклад, обильно насыщенный цифрами, произносить наизусть не надо. Если автор вышел на сцену читать роман, никто не ждет, что он его станет рассказывать. И естественно, что он сядет и станет читать его. И перед живой аудиторией и перед воображаемой — по радио, по телевидению. Но все дело в том, что текст, прочитанный или заученный, а затем произнесенный наизусть, — это не тот текст, не те слова, не та структура речи, которые рождаются в непосредственной живой речи одновременно с мыслью. Ибо писать — это не значит «говорить при помощи бумаги». А говорить — не то же самое, что произносить вслух написанное. Это процессы, глубоко различные между собой.

Статью, роман, пьесу можно сочинять, запершись ото всех. Но разговор без собеседника не получится. И речь в пустой комнате не произнесешь. А если и будешь репетировать ее, то воображая при этом слушателей, ту конкретную аудиторию, перед которой собрался говорить. И все же в момент выступления явятся другие краски, другие слова, иначе построятся фразы — начнется импровизация, без чего живая речь невозможна и что так сильно отличает ее от письменной речи.

Но что же все-таки отличает эту устную импровизацию, в которой воплощены ваши мысли, от речи, вами написанной, излагающей эти же мысли?

Прежде всего — интонация, которая не только ярко выражает отношение говорящего к тому, о чем идет речь, но одним и тем же словам может придать совершенно различные оттенки, бесконечно расширить их смысловую емкость. Вплоть до того, что слово обретет прямо обратный смысл. Скажем, разбил человек что-нибудь, пролил, запачкал, а ему говорят: «Молодец!» Опоздал, а его встречают словами: «Ты бы позже пришел!» Но раздраженно-ироническая интонация или насмешливо-добродушная переосмысляют эти слова.

Почему люди стремятся передавать свои разговоры с другими людьми пространно, дословно, в форме диалога? Да потому, что этот диалог содержит в себе богатейший подтекст, подспудный смысл речи, выражаемый посредством интонаций. Недаром мы так часто слышим дословные передачи того, кто и как поздоровался. Ибо простое слово «здравствуйте» можно сказать

ехидно, отрывисто, приветливо, сухо, мрачно, ласково, равнодушно, заискивающе, высокомерно. Это простое слово можно произнести на тсячу разных ладов. А написать? Для этого понадобится на одно «здравствуйте» несколько слов комментария, как именно было произнесено это слово. Диапазон интонаций, расширяющих смысловое значение речи, можно считать беспредельным, Не будет ошибкой сказать, что истинный смысл сказанного заключается постоянно не в самих словах, а в интонациях, с какими они произнесены, «Тут, — написал Лермонтов про любовное объяснение Печорина с Верой, — начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Эту же мысль Лермонтов выразил в одном из самых своих гениальных стихотворений:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;
Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу.
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Это из «пламя и света» рожденное слово — слово живое, устное, в котором интонация дополняет и расширяет значение обыкновенных слов. А стихотворение Лермонтова — это «гимн интонации», утверждение ее беспредельных возможностей!

Итак, интонация передает тончайшие оттенки мысли и тем самым усиливает воздействие слова при общении людей. Вот почему в разговоре обмен мыслями и взаимопонимание между

людьми достигается легче, чем путем переписки, если даже они начнут посылать друг другу записки, сидя в одной комнате, на одном заседании. Потому что в устной речи как человек произнес очень часто превращается в что он сказал.

Что еще отличает устную речь?

Она всегда адресована — обращена к определенной аудитории. И поэтому в принципе представляет собою наилучший и наикратчайший способ выражения мысли в данной конкретной обстановке.

Читателя пишущий воображает. Даже если пишет письмо, адресованное определенному лицу. Собеседника, слушателя при живом общении воображать не приходится. Даже если вы говорите по телефону, он участвует в процессе рождения вашего слова. От его восприимчивости, подготовленности, заинтересованности зависит характер вашей беседы. Если аудитория перед вами, вам легче построить речь, урок, лекцию. Потому что вы понимаете, кто перед вами сидит: от этого зависят характер и структура речи, ее «тон». Вам ясно, как и что сказать этой аудитории. А ей легко следить за вашей мыслью, потому что вы приспособляетесь к ней, к аудитории, а не она к вам. Если же вы начнете читать, слушателям придется напрягать внимание. Потому что вы адресуетесь уже не к ним, а к некоему воображаемому читателю. И выступаете как исполнитель собственного текста. Но ведь даже и великолепного чтеца труднее слушать, когда он читает по книге. А если вы не владеете к тому же этим сложным искусством, то и читать будете невыразительно, с однообразными, «усыпляющими» интонациями. Следовательно, если вы стали читать, аудитория слушает уже не живую речь, а механическое воспроизведение написанного.

В устной речи любое слово мы можем подчеркнуть интонацией. И, не меняя порядка слов, сделать ударение на любом слове, изменяя при этом смысл фразы. Можно произнести: «Я сегодня дежурю» (а не ты); «Я сегодня дежурю» (а не завтра); «Я сегодня дежурю» (в кино идти не могу). В письменной речи для этого необходимо поменять порядок слов в фразе или же каждый раз выделять ударное слово шрифтом. Таким образом, в устной речи расстановка слов гораздо свободнее, нежели в письменной.

Этого мало: устная речь сопровождается выразительным жестом. Говоря «да», мы утвердительно киваем головой. «Нет» сопровождается отрицательным «мотаньем» головы. А иные слова и не скажешь без помощи жеста. Попробуйте объяснить: «Идите туда», не указав пальцем или движением головы, куда именно следует отправляться. Я еще не сказал о мимике, которая подчеркивает и усиливает действие произнесенного слова. Все поведение говорящего человека — паузы в речи, небрежно оброненные фразы, улыбка, смех, удивленные жесты, нахмуренные брови, — все это расширяет емкость звучащего слова, выявляет все новые и новые смысловые резервы, делает речь необычайно доступной, наглядной, выразительной, эмоциональной. Вот почему когда нам говорят: «Я самого Горького слышал, когда он делал доклад», — то мы хорошо понимаем, что это больше, чем тот же доклад, прочитанный в книге. «Он слышал живого Маяковского» — это тоже не просто, стихи в книжке.

Но для того, чтобы говорить перед аудиторией, нужно обладать очень важным качеством — умением публично мыслить. Это сложно, потому что перед большой или перед новой аудиторией выступающий часто волнуется, а для того, чтобы формулировать мысли в процессе речи, нужно владеть собой, уметь сосредоточиться, подчинить свое внимание главному, помнить, что ты работаешь. Зная заранее, о чем ты хочешь сказать, надо говорить свободно, не беспокоясь о том, получится ли стройная фраза, и не пытаться произнести текст, написанный и заученный дома. Если же не облекать мысль в живую фразу, рождающуюся тут же, в процессе речи, контакта с аудиторией не будет. В этом случае весь посыл выступающего будет обращен не вперед — к аудитории, а назад — к шпаргалке. И все его усилия направлены на то, чтобы воспроизвести заранее заготовленный текст. Но при этом работает не мысль, а память. Фразы воспроизводят письменные обороты, интонации становятся однообразными, неестественными, речь — похожей на диктовку или на ответы экзаменующегося, который отвечает не мысля, а

припоминая заученный текст. Если же при этом перед выступающим нет кафедры или стола, на который можно положить бумажку, то весь он, по образному выражению одного музыковеда, обретает такой вид, словно забил бумажку между лобной костью и полушариями мозга и хочет подсмотреть туда, отчего лицо его принимает выражение, несколько обращенное внутрь себя: «Ах, ах, что будет, если я забыл?»

Однако это вовсе не значит, что подняться на кафедру или трибуну можно не подготовившись. Нисколько! К выступлению надо готовиться тщательно и не только продумать, но, может быть, даже и написать текст, но не затем, чтобы читать его или припоминать дословно, а говорить, не опасаясь, что фраза получится не столь «гладкой», как письменная, что это будут иные, не закругленные периоды, что у речи будет иной стиль. Это хороший стиль — разговорный! Слова сразу подкрепят живые, непридуманные интонации, появятся жест, пауза, обращенный к аудитории взгляд — возникнут контакт и та убедительность, которая бывает только у этого слова, в этот момент, в этой аудитории.

Тем-то и сложно выступление по телевидению, что чаще всего приходится говорить, воображая аудиторию. Если же воображаемый контакт не получился, то выступающий начинает припоминать написанный текст или «диктовать» его — произносить толчкообразно, подбирать слова. Движение мысли затрудняет не столько волнение, сколько отсутствие аудитории. Тут помогает только одно — воображение: вы говорите, вас слушают!

То же отсутствие аудитории побуждает выступающих по радио читать по написанному, а не говорить, не импровизировать. И как сильно отличались передачи Сергея Сергеевича Смирнова, который «произнес» свою книгу по радио, рассказал ее прежде, чем написал!

Вопросу о «разговорности», необходимой и в устной живой речи, и в стихе, преимуществам непосредственного общения поэта с аудиторией Маяковский посвятил целую статью —«Расширение словесной базы».

«В. И. Качалов, — писал Маяковский, — читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я.

В. И. читает:

> Но я ему —
> На самовар!

Дескать, бери самовар (из моего „Солнца“).

А я читаю:

> Но я ему…
> (на самовар)

(указывая на самовар). Слово „указываю“ пропущено для

установки на разговорную речь. Это грубый пример. Но в каждом стихе сотни тончайших ритмически размеренных и других действующих особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых. Словесное мастерство перестроилось… Поэзия перестала быть тем, что видимо глазами… — пишет он в той же статье. — Я требую 15 минут на радио. Я требую громче, чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, рабчиты для обучения их чтению с авторского голоса».

Почти все, о чем мечтал Маяковский, осуществилось. Публичные выступления поэтов и прозаиков, с его легкой руки, вошли в нашу литературную жизнь, стали нашей традицией. Мастера художественного чтения, какие в 20-х годах насчитывались единицами, составляют сейчас важный отряд искусства. Голос радио звучит надо всей страной. Миллионы людей собирают возле экранов каждый вечер дикторы телевидения. С каждым годом все больше мы слышим слово, а не только читаем его. Звуковое кино, радио, телевидение, звукозаписывающие аппараты соревнуются с газетой и книгой. Устное слово получило «тираж», во много раз превышающий миллионные тиражи наших книг и даже статей в газетах.

Но этому «звучащему слову» еще не хватает «устности». И в этом вина не актеров, не дикторов, причиной тому старая привычка авторов — писать, а не говорить, создавать тексты, рассчитанные на чтение глазами, лишенные живых интонаций, непринужденного построения живой фразы. Написанные без учета, что они будут произноситься вслух.

В чем же дело? Ведь в театр автор приносит пьесу, написанную языком, приближенным к разговорному. И считает это естественным.

Еще не привыкли. Не возникли еще радио- и телевизионные жанры литературы, не образовались традиции, не утвердились нормы новой литературной речи. И в результате диктор больше вещает, чем говорит, произносит написанное, рассчитанное на читателя, а не на слушателя. Но если писать по-другому, передача в эфире зазвучит как слово оратора, учителя, рассказчика, агитатора — мастеров не читать, а беседовать, говорить, а не произносить вслух. О такой разговорности и писал Маяковский.

Ведь чем богаче выразительные средства языка, тем более способен он раскрывать глубину мысли. Переходя с бумажного листа на «звучащую бумагу»— на кинопленку, на ленту магнитофона, на экран телевизора, материализованная в голосе

актера, диктора, самого автора письменная речь обретает все богатство разговорных интонаций, то есть те новые выразительные возможности, которыми письменные жанры литературы не обладают.

И в этом будет сила жанров, которые должны родиться на радио и на телевидении.

2

— Позвольте, — возразите вы мне, — а как же художественная литература? Разве она не передает интонаций в речи действующих лиц или в тех произведениях, где автор использует «сказ»—манеру устного повествования? Разве, читая «Мертвые души», «Войну и мир», рассказы Чехова, Горького, Бабеля, мы воспринимаем текст без интонаций?

Ведь интонации здесь переданы не только в прямой речи действующих лиц, но и в авторских ремарках, поясняющих, как сказал герой ту или иную фразу, сопроводил ли ее улыбкой или покашливанием или произнес, махнув безнадежно рукой, или удивленно подняв брови, или, наоборот, их насупив. Каждый автор по-своему воспроизводит интонации своих героев, но при этом каждый отбирает самое характерное в разговорной речи своего времени.

Справедливо! Надо четко отграничить письменную речь вообще от речи художественной.

Русская литература и в драматических диалогах, и в повествовательной прозе, и в стихе с необыкновенным искусством и полнотой отразила интонационное богатство живого народного языка. Возьмем Гоголя. «Вечера на хуторе близ Диканьки» писаны от лица пасечника Рудого Панька со всеми характеристическими особенностями его устной речи. Пасечник, в свою очередь, пересказывает нам речи и Черевика, и Головы, и Каленика, и Солохи… Интонации устной речи, можно сказать, цветут и в диалоге и в повествовании. А если раскрыть «Ревизора», «Женитьбу», «Мертвые души»—тут Гоголь уж просто дал полный простор устной языковой стихии. Вот уж где речь каждого представлена со всеми интонационными тонкостями да так, что человек солидный и читающий обычно про себя, и притом с выражением лица самым серьезным и необыкновенно быстро, и тот, перелистывая однотомник Гоголя, остановится и, оборотясь к жене своей или к другой случившейся в комнате особе, воскликнет со смехом: «А ну, послушай-ка разговор Чичикова с Ноздревым, когда тот пришел к нему в гостиницу! Что за язык!

Как живые!» И начнет читать вслух на разные голоса, да так, будто специально обучался художественному чтению.

Разговоры, в которых, по выражению Лермонтова, «значение звуков заменяет и дополняет значение слов» и которые без интонаций, по его мнению, «не имеют смысла», Гоголю удается передать с таким искусством именно потому, что, в отличие от Лермонтова, он делает упор на разговорность, описывает, а еще более «изображает» своих героев, пародийно сгущая их речи со всеми их особыми выражениями, словечками, недомолвками и даже передавая самую неспособность их вполне выразиться при помощи слов: тут и речь, от которой весьма веет книжностью, и отдающая канцелярскими оборотами, и построенная вся на преувеличениях в превосходной степени, и засоренная множеством слов, ничего ровно не значащих, и длинные периоды, искусно скрывающие отсутствие мысли, и речь отрывистая, состоящая из отдельных, не связанных между собой предложений. В соответствии с замыслом Гоголя речи эти вызывают комический эффект и разоблачают ничтожество владетелей крепостных душ и чиновников, крупных, и менее крупных, и калибра совсем уже мелкого.

Но вот в «Шинели»—другой предмет и другая цель. И Гоголь показывает, как бедный Акакий Акакиевич изъясняется большей частью «предлогами, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»: «Так этак-то…», «вот какое уж, точно, никак неожиданное, того…» Но, доведя здесь до крайности способ изображать в речи самое характерное, показывать не только что говорит персонаж, но еще более как он говорит это, Гоголь гениально представил забитое, бессловесное существо. Можно предвидеть возражение, что, дескать, прямая речь — диалог, монолог — всегда разговорна, а сказ ведется тоже от чьего-то лица, и при чем тут повествовательная проза?

Но у того же Гоголя повествование, которое ведется не от лица пасечника Рудого Панька, но от лица самого автора, все равно сохраняет все богатство и разнообразие разговорных оборотов и интонаций. Можно привести десятки, сотни примеров того, с каким блеском использованы им приемы устного рассказа в стремительных по темпу, одним дыханием сказанных и в то же время подробнейших, обстоятельнейших описаниях-отступлениях.

Вспомним то место из «Мертвых душ», где почтмейстер высказывает свою удивительную догадку о том, кто таков Чичиков, неожиданно вскрикнув:

«— Знаете ли, господа, кто это?

Голос, которым он произнес это, заключал в себе что-то потрясающее, так что заставил вскрикнуть всех в одно время:

— А кто?

— Это, господа, судырь мой, не кто другой, как капитан Копейкин!

А когда все в один голос спросили:

— Кто таков этот капитан Копейкин? — почтмейстер сказал:

— Так вы не знаете, кто такой капитан Копейкин?

Все отвечали, что никак не знают, кто таков капитан Копейкин.

— Капитан Копейкин, — сказал почтмейстер, открывши свою табакерку… — Капитан Копейкин, — сказал почтмейстер, уже понюхавши табаку…» и т. д.

Все это вовсе не значит, что речевая характеристика должна обязательно строиться на преувеличении речевых недостатков и что она может быть только разоблачительной, а отношение автора к персонажу, как у Гоголя, только ироническим и никаким другим. В прозе Достоевского, Льва Толстого, Чехова, Горького, Бунина, Алексея Толстого, Шолохова, Катаева, Казакевича, Антонова своей, индивидуальной речью характеризованы решительно все персонажи. В «Войне и мире» своя особая речь и у Кутузова, и у Багратиона, и у Каратаева, и у Пьера Безухова. Даже члены одной семьи — Наташа, Николай и Петя Ростовы — И те, сохраняя общий семейный стиль в разговоре, в то же время говорят каждый по-своему. Вспоминая роман, мы представляем себе его не только в зримых образах. Мы слышим голос старого князя Болконского — когда он начинает возражать раздраженно и крикливо, Ахросимову с ее решительным и громким разговором. У капитана Тушина «тон задушевный», и как хорошо выражает он его деликатность! А когда Андрей Болконский слышит сначала его голос в сарае — слабый, тонкий, нерешительный, а потом наблюдает его в бою, как поражает читателя — по контрасту — спокойное мужество капитана Тушина, самоотверженное исполнение им своего долга. Что же касается Денисова, то его грассирование Толстой воспроизводит на протяжении всего романа.

Итак, каждый наделен собственной речевой характеристикой. И все вместе они говорят иначе, чем говорит в романе сам Лев Толстой. Ибо диалог, использующий словарь и синтаксическую структуру разговорной речи, резко отличается от словаря и структуры повествовательной прозы Толстого. При всей ее свободе, сохраняющей стиль устной речи Толстого и в длинных периодах, и в накоплениях однотипных фраз («как ни старались люди… как ни счищали… как ни дымили… как ни обрезывали…»

и т. п. в «Воскресении»), она в то же время гораздо более, чем речь персонажей, обусловлена нормами литературного языка.

Если автор умеет слышать живую речь и воспроизводить ее в книге, сообщая каждому лицу только ему присущие характерные особенности, его герой своей речью обогащает язык литературы. Наоборот, герой вымышленный, не увиденный в жизни, а предположенный, писанный без всякой «натуры», неизбежно наделяется авторской речью, причем у такого автора все герои говорят одинаково, несмотря на то что действуют в разных книгах, эпохах и городах.

Мощное наступление разговорной речи на стих в XX веке произошло в поэзии Маяковского. Ныне Твардовский на тех разговорных интонациях, которые до сих пор господствовали, пожалуй, в сказках, строит в своих поэмах и повествовательный стих и диалог, причем наделяет героев такими индивидуальными голосами, что Моргунка и Теркина не спутаешь никак, хотя оба смоленские и одного социального происхождения.

В драматическом произведении речь персонажа становится главным средством раскрытия характера, ибо еще более, чем в поступках, характер обнаруживается в диалоге. В ином случае пришлось бы сделать вывод, что в драмах со сложным детективным сюжетом характеры раскрываются полнее, чем, скажем, в пьесах Чехова или Горького. По счастью, опыт театра доказывает, что это не так. Развитие действия в диалоге даже и при отсутствии внешних происшествий способно вызвать куда больший интерес, чем сцены с переодеваниями и преследованиями. Правда, для этого каждый персонаж должен быть наделен собственной речью, а не теми нейтральными репликами, которые произносятся лишь в интересах развития сюжета и писаны без уважения к труду актера.

В спектакле «На дне» действия как цепи развивающихся событий нет. Люди живут в ночлежке, приходят и уходят, сегодня, как вчера, случайные сожители по койке. Характеры выявляются в деловых репликах, в задушевных разговорах — в сложных отношениях этого коллектива, объединенного общей социальной судьбой. Все действие пьесы заключено в точной, образной, глубоко индивидуализированной речи каждого персонажа. Вспомним, как читает великий Качалов беседу Сатина и Барона! Два разных человека, два характера, два мира, две философии. «Событие не обязательно должно произойти в сюжете. Оно может произойти и в диалоге». Эти слова, слышанные мною в 1935 году от самого Алексея Максимовича, сказаны были по поводу устного рассказа, построенного на диалоге, но выражали они драматургические принципы Горького. Вот почему с напряжением

смотрятся горьковские пьесы, в которых развития внешнего сюжета совсем почти нет. Зато в диалоге свершаются такие конфликты, которые в течение вечера разделяют действующих лиц на два лагеря, два мира — тружеников и собственников. Фраза: «Человек — это звучит гордо», сказанная в ночлежном подвале человеком в лохмотьях, составляет в спектакле момент самого высокого напряжения.

Эти слова стали всемирно известным афоризмом. Но не всякой даже и мудрой фразе суждено стать разговорной, «крылатой». Для этого сама она должна быть разговорной — и по лаконичности, и по структуре, и по интонации. Если вспомнить имена Крылова, Грибоедова, Гоголя, Щедрина, Горького, Маяковского, Бабеля, Твардовского, Исаковского, чаще всего в разговоре цитируемых, станет ясным, что в повседневную речь народа входят цитаты из произведений, в которых широко использованы разговорные интонации, что из хорошо написанных произведений народ запоминает наизусть то, что в них «хорошо сказано».

3

Когда мы говорим на собрании, в кругу друзей, сослуживцев, мы импровизируем в соответствии с вниманием к нашим словам, в соответствии с обстановкой. Читая лекцию, можем слегка затянуть ее или окончить на несколько минут раньше. Но когда выступаешь по телевидению, тебя видят, можно сказать, «от Урала до Дуная» и даже дальше того, и думаешь, как уложиться минута в минуту, во рту начинает пересыхать, и помочь может только незаметно положенная под язык крупинка обыкновенной соли. И совершенно понятно, почему мы так рвемся произносить написанный текст. К тому же мы слишком уважаем гладкость нами же написанной фразы, чтобы легко от нее отказаться. А кроме того, текст уже читан, одобрен… лучше не сочинишь. Между тем по самому смыслу дела выступающий должен с телезрителем говорить, а не читать перед ним, даже наизусть. Если вы говорите — отношение к вашим словам другое. Такова природа непосредственного общения между людьми. Но об этом речь у нас уже шла.

Недавно я оказался в положении самом жалчайшем. Обращаясь к телезрителям, я сказал, что не собираюсь сегодня выступать перед ними, «а хотел бы кое о чем посоветоваться». И тут забыл свой точный — написанный и уже одобренный — текст. Посмотреть в бумажку — значит провалить выступление.

Отхлебываю чай… И люди опытные заметили, что я смотрел не вниз — в бумажку, а заглядывал наверх — под лобную кость, в надежде увидеть там знакомый, завизированный текст… Настаиваю: привычка наша дословно воспроизводить заготовленные фразы противоречит самой природе выступления по телевидению.

Еще об одном условии. Человек, привыкший общаться с аудиторией, мучается, видя перед собою только красный глазок телекамеры. Говорить без аудитории, без контакта, воображать аудиторию трудно. Правда, можно было бы посадить в студии несколько человек, подобных тем, что слушают выступление у себя дома. И, не глядя на эту «микроаудиторию», выступающий будет адресовать ей свои слова. Нет! Не пригласят гостей в студию! Отчего? Из опасения, что кто-нибудь из них кашлянет или, не дай бог, засмеется. Другое дело, если бы их показывали на экране. Опять нельзя: тогда это будет уже не студийная передача. Если же аудитория в студии, то считается, что она должна что-то делать, реагировать, участвовать в разговоре. Другими словами, «быть» в передаче. Но неужели так страшно, если кто-нибудь откашляется или подвинет стул, а телезритель не увидит, кто это сделал? Все время мы сталкиваемся с этим стремлением устранить из теле- и радиопередачи все, чем сопровождается наша живая речь: пересказал фразу, стукнул рукою по столу, засмеялся — «нельзя!». Из магнитной ленты вырезают иной раз такие важные элементы речи, как придыхание.

Отыскались неизвестные записи Владимира Яхонтова, замечательного чтеца. Голос его был записан на диски еще до войны. Диски оказались в состоянии неважном. Переписали на магнитную ленту — звучание улучшилось. Но подряд стихотворения давать нельзя: одно звучит ярко, другое — матово, одно — выше, другое — ниже. Передачу можно было построить, проложив между отдельными записями другой голос. Поручили это дело мне. После перехода на другой тембр дефекты записей Яхонтова уже не слышны. Пустили передачу в эфир — годится! Хотели включить записи в «золотой фонд»— не прошли. Не то качество записей Яхонтова. «Вас можно в „золотой фонд“. А Яхонтова нельзя».

Но ведь его нет на свете! И другого Яхонтова нет и не будет! Это все равно что выбросить рукописи Пушкина из Пушкинского Дома на том основании, что они дошли до нас в черновом виде и написаны Пушкиным не на машинке и не с одной стороны листа. Вот день, когда мне было стыдно, что я гожусь в «золотой фонд». Мне было стыдно «годиться»!

Коснусь еще одной стороны дела. Я имею в виду творческий

облик нашего радиодиктора. Включите приемник. Наведите на первую программу Москвы. И большей частью мы сразу назовем имя диктора. Мы их знаем и любим. И потому им обязаны сказать, что в их речевой манере все больше и больше начинает ощущаться ненужное сходство. Основная причина все та же, о которой мы уже говорили, — однообразие конструкций письменных фраз. И отсюда неизбежное ограничение интонационного богатства живой разговорной речи. Но, к сожалению, утверждается, я бы сказал, и некий «эталон тембра». Высокий, теноровый, голос диктора Э. Тобиаша прежде воспринимался как один из голосов московского радио, ныне — как исключение. Утверждается «эталон манеры». А это происходит потому, кажется мне, что все дикторы выполняют, в общем, одинаковую работу — читают самые разнообразные материалы. Нет дикторских «амплуа». Но вот, скажем, документы государственной важности каждый раз читает один — Юрий Левитан, выдающийся диктор. И самый тембр его голоса, артикуляция, манера произносить фразу, интонационная окраска каждого слова уже предвещают значительность экстренного сообщения. Но у каждого должно быть свое. Разве актер героического плана часто играет роли характерные или комические?

Задачи, стоящие перед диктором телевидения, еще сложнее и обширнее тех, что решают дикторы радио. Прежде всего заметим, что, обсуждая качества диктора телевидения, мы часто имеем в виду разные стороны его работы и поэтому в споре не всегда можем друг друга понять. Объясняется это тем, что диктор выполняет на телевидении целый ворох обязанностей: сегодня ведет программу, завтра читает сложный закадровый текст, комментирует телеспектакль, читает последние известия, объявления, рекомендует зрителю выступающего агронома, литератора, инженера. И ясно, что один великолепно читает сообщения ТАСС и хуже ведет концерт, другой особенно хорошо справляется с закадровым текстом. Третий рожден, чтобы беседовать с детьми. И уж совсем особое дело — принимать в студии гостей Центрального телевидения, просто, непринужденно, вести с ними беседу, определяя стиль и характер разговора. Может ли это входить в обязанности каждого диктора? Можно ли требовать от него универсальных качеств актера и собеседника?

Мне пришлось присутствовать как-то на конкурсе дикторов, объявленном Центральным телевидением. В студию входили и по очереди садились за столик молодые люди и девушки. К ним обращались с вопросом, что они выучили. Каждый читал кусочек

прозы, басню или стихи — по своему выбору. Потом — несколько строк из сообщения ТАСС или телевизионное объявление. Их просили встать, оценивали рост и фигуру. Обсуждали их внешность, прическу. А когда спрашивали, что привело их на конкурс, выяснялось, что говорят они несвободно, невыразительно.

Мне думается, самый подход к выяснению дикторских данных должен быть совершенно другим. Подавших заявление на конкурс надо сперва приглашать для беседы. И не экзаменовать их, а поговорить по душам: на экзамене любой человек не говорит, а подыскивает слова. А уж потом, в другой раз, направлять на них свет, класть на лицо «тон» и смотреть, как они выглядят на телеэкране. Между тем их экзаменовали так, словно они собирались поступать в театральное училище имени Щепкина или имени Щукина. А как знать, может быть, этому соискателю никогда не пришлось бы читать с телеэкрана ни прозу, ни басни, но зато говорить, обращаясь к зрителю, или разговаривать в студии для телезрителя — это дело его, прямое и обязательное.

Результаты конкурса не удовлетворили комиссию, хотя среди претендентов были люди с несомненными актерскими данными. Но дикторами они стать не могли. Диктор представляет на экране не себя самого, а советское телевидение. Он должен быть свободным в разговоре, в манерах своих, непринужденным, интеллектуальным — он говорит от имени всей страны и на всю страну. Нина Кондратова, Валентина Леонтьева — дикторы Центрального телевидения, которые первыми вышли на телеэкран, — они обаятельны, свободны в манерах, у них интеллигентная речь в самом настоящем смысле этого слова. Это с самого начала обеспечило успех, их популярность у телезрителей. Они как знакомые обращаются с телевизионной аудиторией, умеют создать атмосферу непринужденной беседы. Это уже не дикторы — это хозяйки студии. Они не объявляют гостей — они принимают их. Этими качествами обладала покойная Ольга Чепурова. Есть и другие дикторы, отвечающие этим критериям. Но подбор новых часто ведется по принципу внешних, а не радиоголосовых данных. А нам, зрителям, слушателям, не нужны двойники и дублеры… Нужны индивидуальности — новые, разные, непохожие. И мы снова приходим к мысли о необходимости расширять «амплуа»— на этот раз диктора телевидения. Почему мы признаем амплуа в театре? На эстраде? В литературе, в искусствах изобразительных? Автор скетча не пишет обычно трагедий. Карикатурист редко выступает в жанре батальном. Разве нельзя представить себе на

экране в качестве диктора артиста Алексея Консовского? Разве не могли бы вести с экрана беседу Игорь Ильинский, Сергей Бондарчук, Дмитрий Журавлев? Или Александр Михайлов из МХАТа, Ариадна Шенгелая, Татьяна Самойлова? Я и сам понимаю, что у них другая профессия, которую они любят больше всего на свете и не собираются менять на профессию диктора. Понимаю, что это мечты. Но разве нельзя подумать о том, что люди разных индивидуальностей, разных характеров, разных манер пришли бы на наш телевизионный экран?!

Думается, что ограничение возрастных и внешних качеств дикторов определяет в известной степени критерий «телевизионной приемлемости» и в глазах зрителя. Все отклоняющееся от этой ежедневно утверждаемой нормы начинает казаться ему неприемлемым. Он начинает обсуждать внешность, черты лица, прическу, поведение, манеры применительно к практике телевидения, обращает внимание на то, что прошло бы для него незамеченным, скажем, в кинохронике или в документальном кино. Если мы хотим привлечь на экран тысячи советских людей, которые будут делиться с нами своими впечатлениями и своим опытом, надо расширять семью дикторов, подбирая их, как в театральную труппу, в которой есть исполнители на самые разные роли.

Надо привлекать на телевидение людей, умеющих свободно строить беседу. Однажды кинорежиссер Сергей Юткевич принимал в студии Центрального телевидения французскую киноактрису Симону Синьоре. Он выступал как ее собеседник, ее переводчик, ее комментатор и как наш собеседник — сидевших по сю сторону экрана. Он объединял нас с гостьей, говорил с нами о ней, а с нею — о нас. Он сумел познакомить нас. И делал это все с такой простотой и непринужденностью, словно принимал нас и ее у себя дома. При всем этом он оставался режиссером Сергеем Юткевичем, который разговаривал с актрисой Синьоре, — это был разговор естественный и профессиональный. Такое _ выступление может служить образцом беседы по телевидению.

Есть и другие отличные собеседники: Евгений Рябчиков, который ведет себя в студии по-хозяйски, говорит свободно, непринужденно, находчиво. Или Юрий Фокин. Он беседует уверенно, изобретательно, живо! Когда выступают Фокин и Рябчиков, вы видите людей, умеющих говорить с той непринужденностью, с тем спокойствием, словно перед ними нет никакой телекамеры.

В своем разговоре и поведении мы не безразличны к телевизионной камере, к микрофону. Особенно если нас

передают или записывают неожиданно.

Однажды замечательный советский писатель в узком кругу драматургов говорил о последних премьерах сезона. Сидели одни мужчины, было жарко, стояли бутылки с нарзаном и лимонадом, писатели сняли пиджаки. Оратор стал говорить в совершенно домашней манере: дескать, все, что мы слышали здесь, — чепуха, разговор несерьезный. Если мы уважаем нашего зрителя, то драматурга, который заставил его скучать, надо давить. В это время вошел литератор с пониженным слухом и, желая узнать, кого именно надо давить и за что, приставил свой слуховой аппарат ко рту говорящего. Тот скосился на внезапно возникший перед ним микрофон и голосом, какой обычно звучит на многолюдных собраниях, крикнул: «Товарищи! Перед нашей драматургией стоят ответственные задачи…» Так появившийся микрофон мгновенно перестроил всю его речевую структуру.

Вправе ли репортер записывать выступление, не спрашивая вас? По-моему, вправе. Не возражаем же мы, когда фотограф щелкает своим затвором в момент, когда мы меньше всего этого ожидаем. Другой вопрос, что такую запись автор должен визировать. Находка фотографа в том, что он схватил характерный момент. Может ли он поймать характерное, если говорящий позирует? Так же должен подходить к делу и журналист, работающий на радио и на телевидении: вести репортаж, когда его собеседник не помнит о микрофоне. Надо узаконить это в практике нашей работы. И к этому скоро привыкнут.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли: готовиться к каждому выступлению необходимо, готовиться тщательно. Некоторые места предстоящего выступления я лично прошептываю про себя. Правда, перед микрофоном скажу иначе. Но знаю, о чем собираюсь сказать, с чего начну, к чему буду вести рассказ, как построю его и чем закончу. Но это не значит, что репортаж надо сперва написать, а потом сидеть и мучительно вспоминать готовые фразы. Репортер на телевидении и на радио должен рассказывать — увлекательно, интересно, образно. Он должен владеть искусством беседы. Без этого репортажа нет.

В последние годы жизни К. С. Станиславский говорил, что актер, репетирующий пьесу, до последнего дня не должен знать, какая из четырех стен комнаты откроется и с какой стороны будет зрительный зал. Чтобы мизансцена не выстраивалась «лицом к залу», чтобы актер жил своей самостоятельной жизнью, не примериваясь к будущей реакции зрителя. Так же, мне думается, нужно готовить и репортеров для нашего дела. Чтобы, обучаясь, они не знали на репетиции, включен или выключен микрофон,

работает ли в эту минуту телевизионная камера.

Чтобы научиться говорить перед телекамерой, не видя аудитории, — а это дело нелегкое, — надо научить выступающего представлять себе живую аудиторию. А это возможно только в том случае, если он привык выступать перед ней. А когда он научится говорить с теми, кто сидит перед ним, ему легче будет представить себе те миллионы, которые, собравшись у себя дома за чаем, смотрят на него, высоко оценивая его умение общаться со множеством «микроаудиторий» и говорить с ними.

ОТ ВСЕЙ ДУШИ

Обратите внимание: время идет, а разговоры о телевидении год от года становятся жарче. Люди усаживаются перед экраном, сперва спорят, какую программу смотреть, потом спорят о самой передаче. К соседям зайдете — смотрят и обсуждают. Смотрят в клубах, в холлах гостиниц, в больницах. В городе. На селе. В республиках. В странах-соседях. Смотрят и пишут в Москву, Центральному телевидению. Одобрения, критика, просьбы, советы. Писем миллионы.

Были годы относительного затишья, стабилизации телевизионных программ. Потом все изменилось. Пошла киноклассика. Снятые на пленку спектакли лучших театров. Симфонические концерты. Программы спортивные, эстрадные, литературные, программы серьезные и веселые. Пришли писатели на экран. Интересные люди. Дирижеры заговорили. Третья программа, учебная, стала своеобразным университетом. Сверх того, появляются рубрики, открывающие новые формы телевизионного репортажа, где телевидение не уступает экран театру, кино или музыке, а само является в ранге искусства и показывает жизнь так, как другие искусства ее показать не могут. К числу таких особенных передач, имеющих значение принципиальное, относится одна из последних работ Центрального телевидения — цикл «От всей души».

На экране — зрительный зал театра, празднично одетая публика. Это — рабочие знаменитого московского инструментального завода «Калибр», чьи измерительные приборы за свою высочайшую точность удостоены Государственного знака качества. Ведет передачу известная всей стране Валентина Леонтьева. Постоянно бывая на заводе «Калибр», группа работников Молодежной редакции Центрального телевидения подготовила вечер чудесных встреч. И то, что мы видим на сцене, новость не только для нас, телезрителей, но даже и для многих калибровцев, хотя передача о них.

Много лет назад на завод пришли «фабзайчата». Их было двадцать пять человек. Потом осталось десять. Потом и они разошлись по другим заводам: на «Калибре» осталось двое. Один — старший мастер В. И. Дунец, которого ведущая пригласила подняться на сцену. Вслед за ним поднимается А. Я. Ватутин, второй. Был еще Петр Долбичев — он не вернулся с войны. А его жена и сейчас работает на «Калибре». Где она? Ее тоже приглашают на сцену. А как звали остальных «фабзайчат»? Называются имена. И как только произносится имя — из-за кулис

один за другим выходят все члены старой рабочей бригады. Композитор Ян Френкель под собственный аккомпанемент напевает для них свою новую песню. А ведущая вручает им на прощание подарок — одиннадцать путевок в дом отдыха в Софрине, где они смогут провести вместе воскресный день и поделиться воспоминаниями.

Дмитрий Иванович Кононов несет на заводе ночную вахту. С молодых лет он обожает литературу, собирал книги, лично знал Брюсова, Сергея Есенина. Бывал на вечерах Маяковского. Однажды — это было после войны — с ним приключилось несчастье: у него похитили деньги, которые он вез рабочим подсобного заводского хозяйства. Вы думаете, он кому-нибудь об этом сказал? Нет, он продал библиотеку. И деньги были выплачены рабочим на другой день. Но до сих пор снятся ему его любимые книги, и особенно Салтыков-Щедрин в дореволюционном издании.

— Примите его, — спускаясь со сцены в зал, говорит ведущая, обращаясь к нему и вручая ему издание такое же точно, какое у него было.

Какие интересные и разнообразные судьбы, характеры: если о многом даже старшее поколение калибровцев слышит впервые, то для заводской молодежи и для нас, телезрителей, все ново и все неожиданно.

Во время войны завод был эвакуирован в Челябинск и размещен в недостроенном здании театра оперы и балета: мастерские — в зрительном зале, в ложах — цех эталонов, круглые калибры — на галерке. Жили рабочие в школе. Многих челябинцы приняли к себе, как родных. А сегодня челябинцы у телевизоров, смотрят передачу, которая близко касается их.

Ведущая берет фотографию того, военного времени. В центре — старший мастер термического цеха В. Ф. Ефремов. Он приглашен на сцену, чтобы разглядеть фотографию, на которой он снят в кругу своих учеников — теперь они сами мастера челябинского завода. Вот! Ефремов узнал. Это — Петя Суднишников! И в этот же миг уже не Петя, а Петр Федорович Суднишников выходит из-за кулис. И зал рукоплещет, обрадованный этой встречей. В. Ф. Ефремов не был в Челябинске двадцать семь лет. Может быть, он поедет туда? Дирекция завода дарит ему билет до Челябинска и обратно, жить его приглашает к себе П. Суднишников, а Челябинский театр оперы и балета будет рад видеть его каждый вечер на оперных и балетных спектаклях. А пока в честь этой встречи артисты челябинского балета Борейко и Щукин исполняют адажио из «Эсмеральды».

Передача подходит к своей кульминации. Леонтьева

предлагает, чтобы каждый сидящий в зале посмотрел на своих соседей. Все в зале осматривают друг друга. Камера показывает сидящих рядом двух немолодых людей. Ведущая подходит к тому месту, где сидят герои этого эпизода.

— Вы не догадываетесь, кто сидит с вами рядом? — обращается она к токарю Павлу Ивановичу Кутузову. Кутузов смотрит и качает головой отрицательно:

— Нет.

— А если я назову имя? Это — Мирдза Бирдзниек, дочь Аликса Бирдзниека… А это, Мирдза, тот человек, которого ваш отец прятал в лесу и носил ему выпеченный вами хлеб до тех пор, пока не пришли наши войска, когда Павел Иванович смог снова встать в ряды Советской Армии. Вы потеряли друг друга. И даже мы с трудом отыскали Мирдзу. Она вышла замуж, ее муж Ильмар тоже здесь, в этом зале…

То, что происходит после этого на экране, можно сравнить с искусством древних, ибо внезапно открывается ситуация, обнажающая философскую, этическую суть события… Кутузов и Мирдза узнали друг друга. Он припадает к ее руке, кладет голову на ее плечо и, потрясенный, рыдает, целует ее заплаканное лицо. И оба отирают глаза. И весь зал в благоговейном молчании присутствует при этой великой и мучительной радости. И мы постигаем в этот миг прекрасную душу этого бесконечно скромного рабочего человека. И воспринимаем их встречу как образ единства советских людей, братства и человечности в высшем их выражении. Ему преподносят на память корзинку, в которой латышский крестьянин носил ему в лес хлеб и еду.

Нет, не нужны тут слова! Тут телевидение поднялось до больших высот. Не говорите мне, что передача неровная, что многое можно было бы показать по-другому. Знаю. Но даже этот один эпизод обнаруживает огромную смелость и стоит множества передач, к которым не придерешься. Поэтому не будем ни пересказывать дальнейшие звенья сюжета, ни отмечать недочеты. Поблагодарим работников телевидения за инициативу, за выдумку, труд, за поиски нового, за вторжение в самую глубину жизни.

Передача, о которой мы говорим, уже третья передача. Вторая шла из Тимановки Винницкой области, из зала сельского Дома культуры колхоза имени А. В. Суворова, и мы узнавали биографии самых почетных, самых достойных людей села. Учительница Е. Н. Кржанская за шестьдесят лет воспитала многие поколения тимановцев, включая самого председателя. И директора фабрики в Тульчине воспитала, и подполковника милиции, который служит в Казатине. Другие стали учеными,

воинами, строителями, многие остались в колхозе. Вот они выходят, чтобы ответить на вопросы Леонтьевой, и разговор завязался — об урожаях, о свадьбах, о пенсиях, о строительстве, о детях, о колхозном музее, колхозных художниках и музыкантах…

А объектив камеры движется по рядам, то станет, следит за впечатлениями зала, то показывает тех, о ком идет речь, ловит задумчивый взгляд, удивление, улыбку… От младенческих лет телевидения у многих работников осталась боязнь неподвижного кадра. Но ведь на выставке или в музее мы рассматриваем портреты подолгу, не торопясь. А тут выражение лица ежесекундно меняется. И многое может сказать лицо молчащего человека, если камера уловит на нем отпечаток высокой души.

…В руке у ведущей очень старая фотография. 1935 год. Москва. Делегаты Седьмого съезда Советов Союза ССР. В центре — Н. К. Крупская, С. М. Буденный. А это кто — узнаете? Ваша односельчанка — Ефросинья Ивановна Нагорянская. В ту пору она была председателем сельсовета, членом ЦИК. Камера крупно берет ее. Ей передают фотографию. С волнением смотрит она тридцать семь лет спустя на исторический снимок. У нее самой был точно такой же. Но во время войны сын ее, мальчик, уходя в партизаны, в тайном месте закопал все реликвии, а с войны не вернулся. Во время оккупации гитлеровцы уже везли ее на расстрел — партизаны отбили. История села входит в историю Родины.

Рассказ о рабочих «Калибра» лучше этой — второй передачи. И по тексту, и по искусству «креплений» разнородного материала. Иные, особенно вокальные эпизоды эстрадны. Но как хорош самый замысел этого цикла — поговорить с телезрителями не только о продукции колхозов и предприятий, но и о людях, эту продукцию выпускающих. Об их богатом духовном мире, об их удивительных судьбах и благородных характерах. Глубокие и добрые чувства возбуждает этот свободный и умный рассказ. Что же касается искусства ведущей — Валентины Леонтьевой, мы свидетели нового проявления ее таланта и мастерства.

Нетрудно понять, что в работе над этим циклом были немалые трудности. Будут они и впредь: дело новое. Но хочется напомнить, предостеречь: каждая новая передача должна быть неповторимой и не повторяющей прежние.

Ни в конце, ни в начале передач этого цикла не указаны имена сценаристов, режиссеров и операторов. И это, кажется, правильно. Не надо зрителю думать, что кто-то писал сценарий и кто-то репетировал отдельные эпизоды. Мы восприняли это как кусок живой жизни и поздравляем Центральное телевидение с открытием его новых безграничных возможностей.

«СВЕТ БЕЛЫЙ С ЧЕТЫРЕХ СТОРОН»

Удивительный фильм показало нам Центральное телевидение. Писатель Константин Симонов и актер Михаил Ульянов, сидя возле письменного стола, вспоминают Александра Твардовского. Один хорошо знал его, дружил с ним. Другой знал его мало, но преклонялся перед ним и согласился помочь Симонову и «начитать» стихи.

Кабинет Симонова на даче, на Пахре. За большим окном — березовая роща, если пройти 600 шагов — дача, где жил Твардовский. Угасающий день. И вот двое сидят и вспоминают. О характере Александра Трифоновича Твардовского. О строе его души. О великости его таланта, проявившейся уже в ранней поэме «Страна Муравия».

— Он не обращался к стихам, чтобы рассказать ими о жизни, — покуривая трубку, размышляет Константин Симонов. — Он обращался к жизни стихами, и делал это так, словно только так и можно это сделать.

А Ульянов читает:

С утра на полдень
едет он.
Дорога далека…
Свет белый
с четырех сторон
И сверху — облака.

Такого чтения, такого проникновения в интонацию Твардовского (без всякого намерения быть на него похожим или подражать ему), правду сказать, я такого чтения не слышал. Оно поражает удивительной верностью тексту, серьезностью, простотой и свободой. Более того, мне кажется, как Ульянов, никто еще так не читал стихов. И строки Твардовского сразу становятся не иллюстрацией, а самой глубокой сутью этого телевизионного произведения.

Воспоминания обращаются к «Василию Теркину» — книге, которую Симонов называет подвигом Твардовского и «частью войны». Стихи перемежаются строчками из записных книжек поэта, из его дневников, из писем читателям — глубокими мыслями Твардовского о чести и достоинстве литературы, примерами его высочайшей требовательности по отношению к себе и другим. В ней сочетались испытующая строгость и желание

людям добра. И еще — немеркнущая память о тех, кто был убит подо Ржевом и в других местах. И завещал нам помнить их подвиг.

Эта тема, такая горькая, такая великая и бессмертная в книгах Твардовского, наиболее близка самому Симонову и поэтому проходит сквозь все повествование, придавая ему особо личный характер.

С телевидением я связан давно. Знаю, что трудно и что очень трудно. И понимаю, конечно, что если фильм — то, значит, были и репетиции, и дубли, и монтаж, что все заранее продумано во всех тонкостях. И все же не в силах поверить. Симонов говорит как впервые, словно только сейчас решился поверить нам очень дорогие мысли. И мысли эти впервые рождаются здесь, на экране, на наших глазах. Он размышляет, ищет продолжение фразы, подбирает точное слово. И слушает Ульянова, как слушают в первый раз. Большей свободы поведения обоих в студии телевидения, мне, кажется, видеть не приходилось.

— Когда читаешь поэму «За далью — даль», — говорит Симонов, — хочется ответить на искренность — искренностью, на правду — правдой, на его прошлое — своим прошлым, на его настоящее — своим настоящим, сказать, вмешаться в разговор, войти, он позволяет это, Твардовский…

Эти мысли, припоминания, желание как можно точнее сказать, чем был Твардовский для него — Симонова, для людей его поколения, для всех нас, бывших на войне и не бывших, и для читателей нынешних, родившихся после войны, фотографии, подготовленные для книги воспоминаний, постепенно сливаются в единый образ Твардовского. И вдруг, внезапно, мы видим кадры из кинолетописи — выступление Твардовского с трибуны XXII съезда КПСС. Он отвергает иллюстративный подход к литературе, он говорит о писателе — настоящем помощнике партии, который, подсмотрев у жизни нечто новое, важное, честно и смело выступает с партийных позиций с этими своими наблюдениями и своими соображениями и даже выводами.

И вот этот скорый голос Твардовского с его непреклонными интонациями, который мы слышали при его жизни, проникает в душу и в сознание с такой остротой, что в эти мгновения видишь его живого. И еще раз — живой — он деловито снимает и вешает на спинку стула пиджак и раскрывает «За далью — даль». И мы слышим строки поэмы в его собственном чтении. Счастье, что на телевидении сохранились эти кинокадры, снятые в 1959 году. И снова слышим высокий и даже веселый голос, рассматриваем великолепные фотографии. И вспоминаем великие стихи самых последних лет. Замечательное свойство этой телевизионной

работы: вам кажется, что вы и сами хотели бы так сказать. Да не сказали. Я не назвал режиссера и оператора этого фильма: Дмитрий Чуковский и Марина Голдовская. Высокая оценка их работы в том, что все в ней кажется полной импровизацией. Спасибо Симонову, спасибо Ульянову, спасибо всем, кто помог им создать этот удивительный фильм.

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ

В 1931 году, по окончании Ленинградского университета, я поступил в Государственное издательство и был зачислен секретарем детских журналов «Еж», и «Чиж». «Ежом» ведал в ту пору молодой Евгений Шварц, «Чижа» вел Николай Заболоцкий. Редактором обоих журналов был поэт Николай Олейников. Там меня учили постигать разницу между «скучно» и «интересно» и писать обучали. Журнал был на редкость остроумный, веселый и в то же время дельный, заключавший множество важных и полезных вещей.

Однажды в редакции, на пятом этаже Дома книги, стоя у открытого окна с видом на Невский проспект и Казанский собор, Шварц сказал мне:

— Сядь и напиши про Невский проспект! Какой он в праздники и какой — в будни? Какие трамваи здесь ходят? Когда сняли конку? Сколько в нем километров? Как золотят купол Адмиралтейства? Кто эти люди?.. Напиши, как революционеры-народовольцы убили царя. На Невском не удалось, а когда он выехал на Екатерининский канал, его и убили.

Я сказал:

— Это уже не Невский.

— Не придирайся!

— Я не знаю, что надо писать…

— Не будешь пробовать — никогда не узнаешь.

Я ему говорю:

— Послушай, я пока не могу.

— Можешь!.. Подумай! На этом проспекте произошли три революции. Скажи, что напишешь.

— Ладно.

— Не ладно, а поклянись.

Я поклялся.

В целом мире нет такой улицы! Широкой. Красивой. Прямой, как стрела. Построенной полтора столетия назад великими зодчими и всегда полной кипучей жизни. Невский проспект — это чудо градостроительства и, как сказал Гоголь, «всеобщая коммуникация Петербурга».

Нет, это не случайное соседство домов. Это — единое целое. И гармония эта достигнута прежде всего соразмерностью, точно найденными пропорциями. Гляньте, как отвечают друг другу высота зданий, образующих ровный строй, и эта певучая ширина улицы!

Невский проспект — это понятие. Целый мир представлений.

Великий памятник русской истории. Русской культуры. Русской архитектуры. Наша национальная гордость. Проспект, который в продолжение двух с лишним столетий был центром духовной жизни России.

Совместный труд зодчего, скульптора, каменщика, плотника, штукатура, лепщика, позолотчика, слиянно выразивших гений народа, — вот что сообщает Невскому проспекту такой строгий и стройный вид. А впереди, если двигаться к центру города, — путеводительный шпиль — Адмиралтейская игла, которую воспел Пушкин:

И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла.

Адмиралтейство заложил Петр Первый. Оно строилось по его собственному чертежу и представляло собой первую на Балтийском море русскую верфь. Адмиралтейство должно было стать архитектурным центром города на Неве.

Когда Петр умер, здание стали перестраивать. Это было поручено архитектору Коробову, которому принадлежит идея башни со шпилем. В XVIII веке здание горело. В 1806 году началась новая перестройка. Тут дело было поручено гениальному русскому зодчему Адриану Захарову, который сумел превратить Адмиралтейство в великий памятник русской морской славы. Адмиралтейство — это шедевр мирового значения… Как великолепна эта центральная часть фасада, эта башня с аркой-проездом! Скульптура «Нимфы, несущие глобус»!

Этот горельеф называется «Заведение флота в России» — бог морей Нептун вручает Петру I символ власти над морем — трезубец.

Замечательны группы белых колонн с каждой стороны и 28 фигур, изваянных лучшими скульпторами прошлого века: Пименовым, Федосием Щедриным, Теребеневым…

И как прекрасен этот стройный шпиль, увенчанный флюгером в виде кораблика.

Захаров сумел придать Адмиралтейству облик необыкновенно величественный!.. Сумел превратить его в архитектурный центр Петербурга.

Отсюда, с высоты, мы хорошо видим Невский и примыкающее к нему здание Главного штаба.

Оно принадлежит гениальному русскому архитектору Карлу Ивановичу Росси.

Росси родился здесь, в Петербурге. Участвовал в сооружении

Инженерного замка. А Инженерный замок проектировал великий русский зодчий Баженов. Так на практике, изучив законы архитектуры, Росси стал одним из величайших архитекторов мира.

Надо было обладать особым чувством грандиозного, чтобы создать это здание, изумительное по красоте, по смелости, по масштабу!

Как великолепно смотрится сверху эта вогнутая стена! Эта арка, в которую входит бывшая Большая Морская, ныне улица Герцена! Эта колесница Победы! Росси задумал здание Главного штаба как памятник Отечественной войны 1812 года.

Сейчас перед нами — перспектива Невского, который начинается здесь, возле Адмиралтейства.

Самое старое здание на Невском — дворец богачей графов Строгановых. Но прежде чем рассказать о Строгановском дворце, я хочу объяснить:.

Вы увидите здесь Невский и летним утром, и в дождливый осенний день, и в зимние сумерки, увидите ночной Невский. Это — не экскурсия по проспекту. Это — память о Невском, мысли о Невском, постоянное возвращение к Невскому…

Итак, самое старое здесь, на Невском проспекте, — Строгановский дворец. Строил его еще один гениальный архитектор — Бартоломео Растрелли, или, как его звали, Варфоломей Варфоломеевич. Он приехал в Россию мальчиком, прожил в Петербурге всю жизнь, в Петербурге и умер. Строгановский дворец — это середина XVIII века, стиль, называемый русским барокко, тот пышный стиль, который господствовал в искусстве XVI–XVIII веков. Здесь он представлен великолепнейшим зданием.

Обратите внимание на эти парные колонны, образующие центральную часть фасада. На эти разного размера и формы окна. На скульптурные детали. Отличные кованые решетки. И совершенно иной по решению фасад, тот, что выходит на Мойку.

В начале 1790-х годов дворец частично перестроен великим архитектором Воронихиным, который вышел из крепостных людей графа Строганова. С особым великолепием и совершенством решено помещение картинной галереи, разделенной колоннами на три связанных между собою зала.

Но самое великое творение Воронихина — это Казанский собор!

Он обращен к Невскому боком. Вызвано это тем, что алтарь храма полагалось обращать на восток. Но Воронихин славно вышел из положения: к боковому фасаду он пристроил мощную колоннаду — поставил в два ряда девяносто шесть коринфских

колонн, которые образуют перед собором полукруглую площадь.

Эти колонны волнуют, как музыка, как поэзия!

Собор украшен великолепнейшими скульптурами и барельефами. Это творения Пименова, Мартоса, Демут-Малиновского, Щедрина…

Строился он с 1801-го по 1811 год, а в 1812 году тысячи петербуржцев провожали отсюда Михаила Илларионовича Кутузова, грядущего на великое дело спасения Отечества, — назначенный главнокомандующим, он отъезжал к армии.

Спустя десять месяцев, когда Наполеоново войско было уже разбито и армия наша переступила границу, Кутузов скончался. Останки его привезли в Петербург и погребли в Казанском соборе. Могила его священна.

Пушкин писал о ней:

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой…
Вое спит кругом: о дне лампады
Во мраке храма золотят
Столпов гранитные громады
И их знамен нависший ряд.
Под ними спит сей властелин,
Сей идол северных дружин,
Маститый страж страны державной,
Смиритель всех ее врагов,
Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов.

Через двадцать пять лет, когда исполнялась годовщина великой победы, перед Казанским собором были установлены памятники: Кутузову и другому полководцу Отечественной войны — Барклаю-де-Толли.

Фигуры изваял скульптор Борис Орловский. Настоящая его фамилия Смирнов. До тридцати лет он был крепостным одного из орловских помещиков. Отсюда и псевдоним.

Еще до того, как памятники были установлены перед Казанским собором, Пушкин посетил мастерскую Орловского, где видел памятники Кутузову и Барклаю. Об этом он говорит в стихотворении «Художнику»:

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую,
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:
Сколько богов, и богинь, и героев!..
Вот Зевс громовержец,

Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов,
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль…
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! как бы гордился тобой!

Через образ своего покойного друга, прекрасного поэта Антона Дельвига, Пушкин выразил свое отношение к работам Орловского. Так, по слову Пушкина, зачинатель — Барклай, совершитель — Кутузов.

Казанский собор на Невском проспекте — великий памятник русской военной славы!

Гостиный двор сооружался по проекту Растрелли, но фасады принадлежат другому. Их проектировал Валлен Деламот. Великолепное здание! Особенно хороши эти аркады — двухэтажные галереи из арок. И угловые аркады, усиленные четверными колоннами. Огромное по протяженности, это здание монументально. И при этом — какое-то легкое.

Нет, имена поэтов, музыкантов, имена живописцев мы знаем лучше, нежели зодчих и скульпторов. Кто строил это вот полукруглое здание, где размещается прославленная на весь мир Ленинградская Публичная библиотека?..

Его выстроил Егор Соколов. Это — последние годы XVIII столетия: окончено здание в 1801 году. Образец строгого русского классицизма. Полуциркульные окна нижнего этаж'Ь и прямоугольные во втором. Превосходна эта закругленная форма фасада… Нижний этаж выдвинут и служит цоколем для колонн.

К этому старому зданию в пушкинскую эпоху было пристроено новое, которое проектировал Росси. Чтобы слить его с прежним зданием, Росси украсил новый фасад колоннами и разместил между ними скульптурные фигуры поэтов, ученых и философов древности.

Этот фасад с колоннами Росси обратил лицом к площади, на которой воздвиг здание Александринского театра — поразительное по красоте. На стену нижнего этажа опираются шесть белых колонн. Особое впечатление производят они потому, что смотрятся на фоне стены, отодвинутой в глубину и образующей глубокий балкон. Направо и налево — ниши в гладкой стене. В нишах — статуи. Венчает здание четверка коней бога Аполлона.

И боковые фасады театра прекрасны.

Задний фасад Александринского театра замыкает улицу Зодчего Росси. Короткая, широкая, очерченная двумя симметричными зданиями протяженностью около двухсот метров, образующая в конце своем круглую площадь, улица Зодчего Росси — одно из самых замечательных созданий мировой архитектуры.

На той же стороне Невского — Аничков дворец, получивший название от Аничковой слободы, которая находилась когда-то там, за Фонтанкой.

Многие архитекторы строили этот дворец. Сперва Земцов и Дмитриев стали возводить его в стиле барокко. Завершал постройку Растрелли. Потом — в классическом стиле его перестраивал Старов. Затем Кваренги на набережной Фонтанки выстроил корпус с удивительной колоннадой. А завершал дело Росси: ему принадлежат два павильона со стороны площади.

В этом дворце жил фаворит императрицы Елизаветы граф Разумовский. Потом — фаворит императрицы Екатерины князь Потемкин. Потом это был собственный личный дворец Николая I.

При Николае на Аничков мост возле дворца были поставлены четыре коня, изваянные замечательным скульптором Клодтом. Двух коней Николай решил послать в подарок прусскому королю, а Клодту поручил отлить новых.

Когда они были готовы — Николай отправил их в подарок неаполитанскому королю. И снова отлили. И только в 1850 году, двенадцать лет спустя, все четыре коня заняли свое законное и постоянное место на Невском проспекте.

Счастливые ленинградцы! Они ежедневно могут любоваться этой удивительной красотой — всеми созданиями великого русского зодчества. Потому что Невский проспект по-прежнему остается «всеобщей коммуникацией» города и каждого приводит сюда множество дел. Одному нужно что-то купить в «Пассаже», другому в Доме книги. Той — побывать в Доме моделей, пойти на спектакль в Театр комедии или в Театр драмы, в кино, в зал Публичной библиотеки, в Малый зал филармонии…

У каждого есть на Невском дела. Но не каждый хорошо знает Невский. Поэтому…

Вернемся к дворцу, построенному Растрелли. В XVIII веке тут жил президент Академии художеств и меценат Александр Сергеевич Строганов, собравший во время своих путешествий по Европе огромные коллекции рукописей, книг, живописных полотен — Боттичелли, Тинторетто, Рембрандта, Рубенса… Здесь давались концерты. Бывали поэты Державин, Крылов. Композитор Бортнянский. Художник Левицкий. Скульпторы Мартос и Гальберг. Архитектор Андрей Воронихин. Этот дом был одним из

центров художественной жизни столицы. Хозяин не жалел на него денег. Но когда умер — за ним числилось долгу три миллиона рублей.

С Гостиным двором связана другая страница истории нашей культуры. Тут в книжной лавке купца Зотова продавалась книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Прочитав ее, Екатерина II сказала, что книга стремится произвесть в народе негодование и наполнена оскорбительными выражениями противу сана и власти царской.

Книгу истребили. Радищева приговорили к смертной казни, которую заменили ссылкой в Сибирь.

Напротив Гостиного двора жил крупный сановник трех первых десятилетий XIX века Михаил Михайлович Сперанский. У Сперанского жил декабрист Батеньков. А его навещали другие участники тайного общества — Рылеев, Бестужев-Марлинский и Сергей Трубецкой. После трагедии на Сенатской площади Батеньков был заключен в Петропавловскую крепость и двадцать один год провел в Алексеевском равелине.

У дочери Сперанского — Фроловой-Багреевой постоянно бывали в гостях поэт Вяземский, собиратель исторических документов Александр Иванович Тургенев — тот, который потом сопровождал в Псковскую губернию гроб с телом Пушкина. Бывал польский поэт Адам Мицкевич.

Когда заходит речь о Невском проспекте первой половины прошлого века, каждый вспоминает повесть Гоголя «Невский проспект» — этот ни с чем не сравнимый портрет ошеломляющего проспекта!

«Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блестит эта улица — красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бедных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невскогр проспекта. Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волоса и голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта. А дамы! — О, дамам еще больше приятен Невский проспект! Да и кому же он не приятен? — всемогущий Невский проспект…»

Но восхищался не только Гоголь, еще задолго до Гоголя Пушкин собирался описать Невский проспект. В его бумагах сохранился набросок: «Н. избирает себе в наперсники весь Невский проспект — он доверяет ему свои домашние беспокойства, семейственные огорчения. — Об нем жалеют. — Он доволен».

Мы знаем: Пушкин с величайшим вниманием отнесся к

Гоголю, подарил ему сюжеты двух гениальных созданий — «Ревизора» и «Мертвых душ». Но, может быть, — как знать?! — он внушил ему еще одну свою мысль: создать повесть о Невском проспекте?

До нас дошел очень интересный графический портрет Невского. В те же годы его с удивительной точностью нарисовал художник Садовников. Литографии этой «Панорамы» Невского можно было купить в магазинах на Невском проспекте.

Вот дом на углу Невского и Фонтанки. Эта аптека существует здесь до сих пор.

Этот угол Невского и Садовой. В перспективе — Инженерный замок.

Армянская церковь.

А тут в перспективе — Михайловский дворец — ныне Русский музей.

Бывший костел Екатерины, сооруженный архитектором Деламотом.

Дом, где находилась «Филармоническая зала» Энгельгардта.

Построенное Александром Брюлловым здание лютеранской кирки Петра и Павла и два дома при ней.

Голландская церковь — творение архитектора Поля.

Жакса.

Полицейский мост. Третий от угла дом…

Но нет, прежде я хочу обратить ваше внимание на эту фигуру.

Невский проспект. Литография 1830 года

Садовников изобразил не только дома и вывески, экипажи, разносчиков, гуляющую по проспекту публику. Он изобразил переходящего улицу Пушкина. Видимо, художник понимал, что без Пушкина картина Невского проспекта была бы неполной. И действительно, многое связано в жизни Пушкина с Невским проспектом.

Окончив Царскосельский лицей, Пушкин жил в Петербурге. В 1820 году его сослали на юг. И в Петербург он вернулся только через семь лет. Но часто уезжал, возвращался…

В 1828 году он жил на Мойке — доме третьем от угла… Он перестроен, надстроен. Тут находилась гостиница Демута, или, как ее еще называли, Демутов трактир. Тут Пушкин написал

поэму «Полтава», которую начал и закончил за три недели.

Здесь родился у него великий поэтический образ Петра Первого:

Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза…

Тут, в гостинице Демута, у Пушкина собирались гости. Однажды сошлись поэты Жуковский, Крылов, Вяземский, Хомяков — московский поэт, Адам Мицкевич. И просидели всю ночь. Мицкевич по-французски импровизировал и всех поразил. Вяземский записал: «Мы слушали его с трепетом и слезами». Через несколько лет Пушкин вспоминал встречи с Мицкевичем:

…Он говорил о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся…

Весною 1828 года в Демутовом трактире в одно время с Пушкиным жил Александр Сергеевич Грибоедов, прибывший в Петербург из Персии с текстом Туркманчайского мирного договора. В этот период они виделись часто.

Но вскоре Грибоедов выехал из гостиницы и поселился напротив, в доме купцов Косиковских на углу Невского и нынешней улицы Герцена.

О, этот дом мог бы послужить темой рассказа особого. Кто только в нем не жил. Кто тут не бывал!

Во-первых, тут был ресторан Talon, куда поспешает Евгений Онегин:

К Talon помчался: он уверен,
Что там уж ждет его Каверин.

Каверин — гусарский офицер, приятель Пушкина, прославившийся остроумием. Несомненно, что у Talon бывал и сам Пушкин.

В этом доме долгие годы снимал квартиру журналист Греч. Летом 1825 года к нему переехал поэт Вильгельм Кюхельбекер.

Как известно, через несколько месяцев Вильгельм Кюхельбекер принял участие в восстании 14 декабря, был сослан и в Петербург больше не возвращался.

Квартира Греча находилась в третьем этаже, а над ней — известная типография издателя Адольфа Плюшара. В 1834 году Плюшар задумал издать многотомный «Энциклопедический лексикон» и поставить во главе его Греча. Дабы обсудить это дело, Греч пригласил к себе весь литературный Петербург. Собралось сто пять человек. Присутствовал на этом обсуждении и Пушкин. Но в число авторов войти отказался.

Тут был концертный зал на шестьсот мест. А внизу музыкальный магазин Тима. И благородное собрание здесь помещалось. И Бюргер-клуб. В 40-х годах прошлого века весь Петербург съезжался сюда слушать пение московских цыган…

В 1862 году в этом доме открылся Шахматный клуб, членами которого состояли Чернышевский, Некрасов, Писарев, Помяловский… После ареста Чернышевского клуб был закрыт.

Тут на литературных вечерах много раз выступал Достоевский — читал главы из своих романов. И — однажды — отрывки из «Мертвых душ» Гоголя. Читал удивительно!.. TVT выступал Тургенев вместе с Марией Гавриловной Савиной… И, наконец, уже в советское время помещался знаменитый горьковский «Дом искусств».

Вернемся, однако, к Пушкину.

Поселившись окончательно в Петербурге, Пушкин вошел в деловые отношения с издателем Смирдиным и отдавал ему свои сочинения.

В 1832 году в нижнем этаже дома № 22 (где аптека) Смирдин открыл книжную лавку, а на второй этаж перевел свою знаменитую библиотеку, куда можно было приходить — читать новинки. Тут был род литературного клуба. Пушкин заходил в лавку Смирдина часто.

Решив справить новоселье, Смирдин созвал известнейших литераторов. Были тут Пушкин и Гоголь, Крылов и Жуковский. За столом решили составить в честь Смирдина альманах и назвать его «Новоселье». Сказано — сделано: Пушкин подарил в этот сборник поэму «Домик в Коломне». На титульном листе альманаха изображен тот самый обед. Идешь мимо этой аптеки и невольно вспоминаешь о Пушкине.

И тут всегда вспоминаю его, возле Аничкова. Как страдал он, принужденный являться на интимные балы императора в унизительном для него придворном мундире! А дома в своем дневнике писал:

«Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам). Но двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничкове… Государю неугодно было, что о своем камер-юнкерстве отзывался я не с умилением и благодарностью, но я могу быть подданным, даже рабом, но холопом и шутом не буду и у царя небесного…»

Какие гордые и какие горькие строки!

И вот еще одно место на Невском проспекте — кондитерская Вольфа и Беранже.

27 января 1837 года, в день дуэли, Пушкин назначил здесь встречу со своим секундантом Данзасом. Данзас вспоминал: было около четырех часов дня. Выпив стакан лимонаду, Пушкин вышел, мы сели в сани и отправились…

А через три дня в задней комнате этой кондитерской посетители списывали текст стихотворения «Смерть поэта», под которым стояло в ту пору никому еще не известное имя: Лермонтов.

Вернувшись через год в столицу из ссылки, Лермонтов начал печататься в журнале «Отечественные записки», которые стал редактировать его старый знакомый Краевский. В то время редакция помещалась на Невском, в доме Голландской церкви. Тут Лермонтов встречал Виссариона Григорьевича Белинского — идейного руководителя этого передового журнала.

И этот дом связан с Лермонтовым…

Но сперва я скажу о том, что задолго до Лермонтова в концертном зале этого дома 26 марта 1824 года состоялось первое в мире и единственное при жизни Бетховена исполнение его «Торжественной мессы».

Позже здесь постоянно бывал Глинка. Играл Лист. Пела Полина Виардо Гарсиа. Тут состоялся дебют Антона Рубинштейна — будущего знаменитого пианиста и композитора. В первом этаже находились книжная лавка Слёнина, музыкальный магазин Бернарда.

Вот теперь мы дошли до Лермонтова. В этом доме происходит действие его трагедии «Маскарад».

Помните: Арбенин предлагает князю Звездичу:

Рассеяться б и вам и мне не худо.
Ведь нынче праздники и, верно, маскарад
У Энгельгардта…

Так вот это и есть знаменитый дом Энгельгардта, где

происходили публичные балы-маскарады, которые любил посещать Николай I и вся его семья, куда съезжалась высшая знать. А Лермонтов с непостижимой смелостью пишет об этих балах:

Как женщине порядочной решиться
Отправиться туда, где всякий сброд,
Где всякий ветреник обидит, осмеет;
Рискнуть быть узнанной, — вам надобно стыдиться.

Неудивительно, что николаевская цензура не пропустила эту пьесу на сцену, и в полном виде она была представлена в Петербурге восемьдесят лет спустя, в те дни, когда пало самодержавие. Представлена в Александринском театре. На Невском.

Как восторгался Гоголь Невским проспектом, какую чудесную картину написал. Но показал, сколь обманчивы были его прелести для тех, кто не имел знатного имени, ни чина заметного, ни золота в кошельке. «О, не верьте этому Невскому проспекту… — восклицает Гоголь в конце своей повести. — Все обман, все мечта, все не то, что кажется… Он лжет во всякое время, этот Невский проспект… чтобы показать все не в настоящем виде».

Вы, конечно, помните и другую повесть Гоголя, в которой по Невскому проспекту преспокойно разгуливает в мундире и в шляпе с плюмажем… нос коллежского асессора Ковалева. Но Ковалев перед ним робеет, растерян, потому что сам он только коллежский асессор, а его нос находится на верху иерархической лестницы: Нос — статский советник. Гоголь недоговаривает: в империи, где о человеке судят по чину, может случиться всякое.

Как ни хороши эти повести — еще более прославлена комедия Гоголя «Ревизор», в которой на посмеяние выставлена вся николаевская империя. Впервые «Ревизор» был сыгран на Александринской сцене… Великое дело совершал этот театр, воспитывая русскую публику на пьесах Пушкина, Грибоедова, Гоголя, а позже — Тургенева, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, Горького…

Замечательную статью об Александринском театре написал Виссарион Григорьевич Белинский. В ней говорится: «Кто хочет видеть Петербург только с его внешней стороны… тому… достаточно только взглянуть на Александринский театр, который… составляет одно из замечательнейших украшений Невского проспекта. Но кто хочет узнать внутренний Петербург… тот непременно должен долго и постоянно посещать

Александринский театр…»

С 1842-го по 1846 год Белинский жил на Невском, угол Фонтанки, в доме купца Лопатина. Это дом примечательный. Тут в разные годы жили: Иван Сергеевич Тургенев, Иван Иванович Панаев, который с Некрасовым вместе издавал «Современник». Жил беспощадный эксплуататор Белинского — редактор «Отечественных записок» Краевский. Выдающийся критик Писарев. Украинская писательница Марко Вовчок. Журналист и водевилист Федор Кони. Чудесная актриса Варвара Асенкова. Лицейский приятель Пушкина, славный дилетант — композитор Михаил Яковлев… В этом доме у Белинского бывали, когда наезжали из Москвы, Герцен и Огарев. Бывал Тургенев, Панаев, Гончаров, критик Анненков. В этом доме в квартире Белинского решилась судьба Некрасова.

Некрасов приехал в Петербург семнадцати лет. Умирал с голоду. Писал на базарах письма за неграмотных, выпустил книжку стихов, которых потом стыдился. Печатал рецензии. Белинский обратил на них внимание. Они познакомились. Подружились. Это были единомышленники. Но, казалось Белинскому, литературный талант Некрасова не представлял собою ничего особенного. Когда же Некрасов принес Белинскому стихотворение «В дороге», где рассказана судьба крепостной, Белинский воскликнул чуть ли не со слезами:

— Да знаете ли вы, что вы поэт — и поэт истинный!

Эти слова решили судьбу Некрасова.

Связан с этим домом еще один эпизод из истории русской литературы. Достоевский свой первый роман «Бедные люди» прочел молодому в ту пору писателю Григоровичу — они вместе квартировали. Тот в восторге помчался к Некрасову. И вот в четыре часа утра раздается звонок, и Некрасов бросается обнимать Достоевского. Предлагает показать Белинскому, везет рукопись к нему. И когда снова заходит к Белинскому, тот в величайшем волнении требует к себе Достоевского. И как только Достоевский переступает его порог, Белинский спрашивает его в удивлении:

— Да понимаете ли вы сами, что это такое вы написали?!

Через тридцать лет Достоевский считал, что это была в его жизни самая восхитительная минута.

Как видите — дом важный для истории Невского, для истории русской литературы. И для истории нравов.

Вон в том доме — втором от угла Невского — в 1854 году, приехав из Севастополя, поселился Лев Николаевич Толстой. А в следующем жил Добролюбов. А второй дом от того вон угла — в нем жил Никита Муравьев, декабрист. Историк и писатель

Карамзин. И художник Орест Кипренский.

Невский!.. Да разве всех назовешь! Великий физиолог Сеченов читал в доме 22 лекции. И великий химик Менделеев в доме 22 и в здании городской думы читал лекции по университетской программе. На Невском жил поэт Жуковский Василий Андреевич, в доме 66. И в Аничковом. Жил великий балетмейстер Карл Дидло (дом 43). И Можайский — изобретатель первого самолета в мире (дом 78).

На Невском жил великий поэт Тютчев — в доме Армянской церкви. Писатели Данилевский и Гаршин. В доме 51 Иван Александрович Гончаров сочинил своего «Обломова». А в соседнем — 49/2 — квартировал Михаил Иванович Глинка. И даже не один раз, а два: в 1828 году, молодым человеком, и двадцать четыре года спустя. Тут собирались его молодые друзья, играли на трех роялях в двенадцать рук. Приходили сюда композитор Серов, Дмитрий Стасов, хотя и юрист, но музыкант первоклассный. В эти годы Глинка часто ходил в Эрмитаж — изучал великих художников. Тут написал свою «Первоначальную польку».

На противоположной стороне Невского, в доме 84 (он перестроен) в 1867–1869 годах жил композитор Балакирев и постоянно собирались его друзья и художественные единомышленники: Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин и Кюи, вместе с Балакиревым составлявшие «Могучую кучку». Соберутся — Балакирев и Мусоргский, садятся за рояль, и впервые звучит только что написанная музыка к «Псковитянке» Римского-Корсакова, к «Борису Годунову» и к «Женитьбе» Мусоргского или Богатырская симфония Бородина. Тут дружили, тут друг у друга учились. Однажды был приглашен в гости приехавший из Москвы Петр Ильич Чайковский — играл здесь часть из своей Первой симфонии.

…Заговорил о Чайковском — как не сказать, что в 1879 году он также, хоть и недолго, жил на Невском проспекте. Когда привез в Петербург партитуру оперы «Орлеанская дева».

…Нет, решительно вся русская культура связана с Невским проспектом!

Глашатаем, пропагандистом, истолкователем музыки «кучкистов», ее реалистического и национального направления был выдающийся критик и теоретик искусства Владимир Васильевич Стасов, пятьдесят один год прослуживший в Публичной библиотеке.

Впрочем, я еще почти ничего не сказал о самой Публичной библиотеке. Об этом великом памятнике русской культуры. Это одна из величайших библиотек на земле. Тут собрано все,

начиная от начала книгопечатания на Руси. Сколько трудов, сколько гениальных мыслей она хранит. И сколько рождает новых. Сколько связано с ней имен исторических.

Двадцать восемь лет прослужил здесь библиотекарем баснописец Иван Андреевич Крылов. И друг Пушкина — поэт Антон Дельвиг. Здесь занимались в читальных залах Чернышевский, Добролюбов, Мусоргский, Бородин, Лев Толстой, Максим Горький, Пирогов, Менделеев, Павлов, Плеханов.

Здесь занимался Ленин! В 1893–1899 годах целыми днями просиживал в Публичной библиотеке!

Нет! Коротко не сказать об этом великом книгохранилище. Это — рассказ особый. В молодые годы я здесь служил. И сердце горит от желания сказать о Публичной библиотеке на Невском доброе слово.

Нет! Невский создание неповторимое, гениальное. И как хорошо, что ленинградцы его берегут, сохраняют его исторический облик. Прекрасное никогда не становится старомодным. Напротив. С годами оно делается еще драгоценнее, ибо соединяет в любви к нему нынешние поколения с теми, что были. И с теми, что придут вслед за нами!

ВОЗВРАЩЕНИЕ К НЕВСКОМУ

Невский проспект!.. В целом мире нет улицы с такой великой историей. Ни одна не знала таких грандиозных всемирных событий… Вспоминаем 1905 год — Невский проспект. Февральские дни семнадцатого — Невский проспект. И снова, когда говорим Великий Октябрь, — Невский.

Проспект трех революций.

Я помню Невский с тех пор, как помню себя. Я родился на Знаменской улице. Она начинается от Невского, у вокзала.

Я учился читать по вывескам Невского.

Знаменскую наименовали потом улицею Восстания. Площадью Восстания названа площадь перед вокзалом.

Именно тут, в семнадцатом году, в феврале, петроградский пролетариат начал борьбу, приведшую в октябре к победе.

Мне было тогда девять лет. Тем не менее я живо помню те дни. Помню даже и то, чего сам видеть не мог, что рассказывали взрослые. Помню то, о чем прочел потом в книгах. Все слилось. И все живо. Это чувство сопричастности к великой эпохе и всевозрастающая любовь к Ленинграду, к его красоте и величию.

Как восторгался Пушкин красотой Петербурга, но и он о Петербурге сказал:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, строгий вид…—

сказал потому, что знал: кроме Петербурга великой красоты и великой культуры есть Петербург контрастов. И что когда под утро на Невском разъезжалась знать с балов-маскарадов, то здесь — на Казанском мосту — уже собирался крепостной люд, посланный на оброк господами в столицу. И что тут можно было не только нанять человека, но и купить человека.

Еще сильней подчеркивал это Некрасов:

Столица наша чудная,
Богата через край,
Житье в ней нищим трудное,
Миллионерам — рай.

С каждым годом девятнадцатого столетия все более резкими становились эти социальные контрасты и все более частыми —

выражения протеста.

Но тут уже начинается другой этап в жизни Невского, иная глава его великой истории.

Обратимся к истории.

В 1861 году начались студенческие волнения. Власти закрыли университет. Студенты ответили на это демонстрацией и вышли на Невский. В районе Владимирского проспекта к ним присоединился Николай Гаврилович Чернышевский.

В 1876 году на Невском перед Казанским собором состоялась первая рабочая демонстрация, которой руководил Плеханов. Поднявшись на паперть собора, он произнес страстную речь против самодержавия. Вспыхнули аплодисменты, взвилось красное полотнище с надписью «Земля и воля».

В 1901 году на Невский вышло около трех тысяч — рабочие и студенты, к которым присоединились тысячи тех, что шли в это время по Невскому. С этой демонстрацией шел Максим Горький. У Казанского собора из дворов окружающих зданий выехали конные казаки. Топтали людей лошадьми, били нагайками, били до потери сознания, до смерти. 43 литератора подписали тогда протест против этого избиения. В числе первых стояла подпись Максима Горького.

В том году Горький часто бывал на Невском в доме 90–92. Тут помещалась контора издательства «Знание». Контора находилась в первом этаже, прямо с угла. «Знание» выпускало популярную литературу. Войдя в число его пайщиков и став идейным руководителем «Знания», Горький начал издавать сборники «Знания», в которых печатал писателей-реалистов: Серафимовича, Бунина, Куприна, Вересаева, Телешова, Скитальца. За десять лет вышло около сорока таких сборников. Их очень высоко ценил Ленин.

9 января 1905 года. С разных концов столицы пошли к Зимнему дворцу рабочие. Десятки тысяч. Шли с женами, даже с детьми. С портретами царя и царицы. Шли, чтобы подать прошение царю — просьбу улучшить невыносимо трудные условия жизни.

Правительство Николая II приготовилось к встрече. На Дворцовую площадь, на Невский были стянуты пехотные и кавалерийские части. Когда толпа заполнила площадь, грянули залпы, последовала кавалерийская атака… Из-под арки Главного штаба сюда, на Большую Морскую, вышли две роты Семеновского полка и, оттеснив толпу на проспект, дали шесть залпов вдоль Невского. На Полицейском мосту расстреливали в упор. Подбирая убитых и раненых, народ отступал все дальше. У Казанского собора, обороняясь, рабочие поставили поперек

Невского скамейки, построили первую баррикаду. Горький видел эту расправу своими глазами и описал ее в очерке «9-е января» и в своей грандиозной эпопее «Жизнь Клима Самгина».

Ленин писал по этому поводу: «… в сознании массы будет тот вывод, что на войне надо действовать по-военному… Призыв „К оружию!“, раздавшийся в одной толпе рабочих на Невском 9 января, не может теперь пройти бесследно».

Этот день стал началом революции 1905–1907 годов.

В течение всего года проходили забастовки, рабочие митинги. В октябре царское правительство объявило, что оно идет на уступки, и обнародовало манифест. Но уже на другой день — стреляло в народ. События нарастали. Началась всеобщая стачка. 13 октября возник Петербургский Совет рабочих депутатов. 8 ноября вернулся в Петербург из эмиграции Владимир Ильич Ленин.

В этом доме — вы его узнаете? — здесь жил Белинский, здесь в 1905 году помещалась редакция ежедневной большевистской газеты «Новая жизнь». С 9-го номера ее стал редактировать Владимир Ильич.

Великие дни! Восстановим, как это было.

Ленин вернулся в Петербург 8-го. В тот же день посетил могилу жертв 9 января на Преображенском кладбище.

Встретился с нужными товарищами для обсуждения первоначальных дел.

Выступил на заседании Петербургского комитета РСДРП.

9 ноября. Ленин руководит расширенным заседанием большевистской части редакции газеты «Новая жизнь». Определился состав редакции. Выработана программа, газеты.

В тот же день Владимир Ильич участвует в заседании ЦК РСДРП, где принимается обращение «Ко всем партийным организациям и ко всем рабочим социал-демократам» — о созыве IV съезда партии.

В тот же день выходит 9-й номер газеты «Новая жизнь», в котором публикуется начало Ленинской статьи «О реорганизации партии» — первой статьи, написанной по возвращении в Россию!

Это только два дня жизни Ленина в Петербурге, два дня из истории партии — 8 и 9 ноября 1905 года! Непостижимо — по интенсивности, мощности, человечности (поездка на кладбище!).

Здесь же, на Невском, 68, в редакции «Новой жизни», тогда же, в ноябре 1905 года, произошла великая встреча — познакомились Ленин и Горький.

Друг Горького, Мария Федоровна Андреева, вспоминала, как Ленин вышел из задних комнат и быстро подошел к Алексею Максимовичу. Они долго жали друг другу руки, Ленин радостно

смеялся, а Горький, сильно смущаясь, — басовитым голосом все повторял подряд:

— Ага, так вот вы какой…

Здесь проходили заседания Центрального и Петербургского комитетов партии, партийные собрания, явки. Но в середине ноября заседания редакции по конспиративным соображениям были перенесены в другое место. А в доме 68 оставалась официальная контора и редакция. Иногда в конспиративных целях заседания редакции происходили на противоположной стороне Невского, в отдельном кабинете известного ресторана Палкина, где ныне кинотеатр «Титан».

23 ноября Владимир Ильич и Надежда Константиновна Крупская сняли номер в меблированных комнатах «Сан-Ремо» — на Невском, в доме 90, прописавшись под чужими фамилиями, но уже через неделю вынуждены были отсюда выехать, так как нелегальный паспорт Крупской вызвал подозрения в полиции. В течение ноября и декабря 1905 года Ленин несколько раз ночевал в меблированных комнатах «Париж» на Невском, дом 66, на углу Караванной, у Вацлава Вацлавовича Воровского, заведовавшего тогда иностранным отделом газеты «Новая жизнь».

«Ильич маялся по ночевкам, что очень его тяготило, — вспоминала потом Н. К. Крупская. — Он вообще очень стеснялся, его смущала вежливая заботливость любезных хозяев, он любил работать в библиотеке или дома, а тут надо было каждый раз приспосабливаться к новой обстановке. Встречались мы с ним в ресторане „Вена“, но так как там разговаривать на людях было не очень-то удобно, то мы, посидев там или встретившись в условленном месте на улице, брали извозчика и ехали в гостиницу, что напротив Николаевского вокзала, брали там особый кабинет и заказывали ужин. Помню, раз увидели на улице Юзефа (Дзержинского), остановили извозчика и пригласили его с собой. Он сел на облучок».

В этой гостинице на Невском, 118 (раньше она называлась «Большая Северная гостиница», а ныне — «Октябрьская»), Ленин и Крупская встречались в 1906 году, в январе.

В апреле и мае Ленин несколько раз приходил в зубную лечебницу Л. Я. Робинсон, на Невском, 108, виделся здесь с сотрудниками большевистских газет и журналов — с Луначарским, Воровским, Богдановым, Красиным… Это была явочная квартира ЦК и Петербургского комитета РСДРП. Здесь Владимир Ильич получал обширную информацию и давал товарищам советы и указания.

Еще одной явочной квартирой служила редакция легального большевистского журнала «Вестник жизни» на Невском, 102, Этот

научно-литературный и политический журнал редактировал Боровский, активное участие принимали известные большевики-литераторы Луначарский, Ольминский… Принимал участие и сам Владимир Ильич.

За углом, на Караванной, в доме 9, в 1906 году находилось большевистское издательство «Вперед», которое возглавлял один из старейших членов партии Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич. И сюда приходил Ленин, обсуждал планы издательства, просматривал рукописи, провел совещание с большевиками — делегатами IV съезда РСДРП…

В ту пору по Невскому ходила конка — вагон, который тащили по рельсам две лошади. А пассажиры размещались не только внутри вагона, но и на крыше.

И множество извозчиков разъезжало, которых можно было нанять за двугривенный, за четвертак…

Фасады домов были залеплены вывесками: вот угол Невского и Большой Конюшенной.

Противоположная сторона проспекта.

Слева — дом Косиковского, где ныне кино «Баррикада». В центре — позирует полицейский-городовой.

Это — напротив Думы.

Возле Гостиного.

Аничков дворец, снятый от «Елисеева».

В 1907 году по Невскому пустили трамвай.

Панорама от Думы. Справа — Гостиный двор. И Публичная библиотека за ним.

Обратная точка справа — «Пассаж».

Один из первых автомобилей.

На остановке трамвая возле Садовой.

Гостиный еще не закрыт насаждениями.

Толпы гуляющих. И типичная «пробка» тех лет.

Свидетелем многих событий был Невский.

Он помнит пролетарские демонстрации в память Ленских событий.

Помнит красные знамена. И революционные песни. И лозунги большевистской партии.

И начало первой мировой войны — красный флаг, «Марсельезу», крики «Долой войну».

Помнит ура-патриотические восторги буржуазии.

И написанное в эти дни антивоенное стихотворение Блока:

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — взвод за взводом и штык за штыком

Наполнял за вагоном вагон…
В этом поезде тысячью жизней цвели
Боль разлуки, тревоги любви,
Сила, юность, надежда… В закатной дали
Были дымные тучи в крови.

Это стихотворение Блок прочел в начале 1915 года на большом литературном вечере в пользу раненых в здании городской думы.

А солдаты все шли и шли к Николаевскому вокзалу по Невскому.

1917-й, февраль. «Долой царя», «Долой войну», «Да здравствует республика». Под лозунгами большевиков на Невский вышел пролетариат.

«Мира! Хлеба! Свободы!» «Вся власть Советам!»

Партия призывает к вооруженной борьбе.

Самодержавие свергнуто. Образован Петроградский Совет рабочих депутатов. При помощи меньшевиков образовано и буржуазное Временное правительство.

3 апреля. В Россию возвращается Ленин, выдвигающий новый лозунг: «Да здравствует социалистическая революция!»

Невский, дом 3. Тут 13 апреля 1917 года проходило собрание работников Военной организации при Петроградском комитете и членов ЦК большевиков. Ленин выступил с речью о содержании и методах агитации среди солдат.

4 июля. Полмиллиона рабочих, солдат, матросов выходят на Невский: «Долой десять министров-капиталистов», «Вся власть Советам!» Временное правительство расстреливает демонстрантов.

24 октября 1917 года. Ленин обращается к членам ЦК с письмом: «Яснее ясного, что теперь, уже поистине, промедление в восстании смерти подобно».

25 октября. Ленин из Смольного руководит восстанием.

Зимний дворец и площадь окружены революционными войсками.

На Невском у Полицейского моста — подразделения Красной гвардии.

У Казанского и у Строгановского дворца — орудия.

Под аркой Главного штаба и на Морской — полубатарея трехдюймовых орудий и броневики.

Раздается сигнальный выстрел с Петропавловской крепости. Начинает «Аврора»… Из-под арки Главного штаба по Зимнему пущен снаряд. Ружейно-пулеметная перестрелка. И — штурм!

Непосредственно руководивший штурмом Подвойский писал: «Это был героический момент революции… прекрасный и незабываемый… Когда смолкли дикие завывания и грохот трехдюймовок и шестидюймовок с Петропавловской крепости, в воздухе, заглушая сухую непрерывную дробь пулеметов и винтовок, стояло сплошное победное „ура“.

И слова Луначарского: „Никогда ни у одного из участников этой ночи не изгладится в памяти ее общее настроение — сверхчеловечески интенсивное, все какое-то пламенеющее коллективным сознанием огромной мировой важности протекающих минут“.

Ночью, в третьем часу, Подвойский приехал в Смольный. Зашел к Владимиру Ильичу. И пишет: „Какая это была великая встреча!“

Среди тех, кто без колебаний принял советскую власть, был великий поэт Александр Александрович Блок.

Это — бывшая городская дума на Невском. Связанная для нас с именем Блока. Вспомним поэму „Двенадцать“:

Не слышно шуму городского,
Над Невской башней тишина,
И больше нет городового—
Гуляй, ребята, без вина!
Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жмется шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.
Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
А старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

В эти дни Блок писал: „Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много равных себе по величию“. И еще: „Мир и братство народов“ — вот знак, под которым проходит русская революция».

И по-прежнему Невский остается главной коммуникацией Петрограда и революции.

Дума. 2 декабря 1917 года Ленин выступает здесь на Втором Всероссийском съезде Советов крестьянских депутатов.

В 1918 году в этом здании размещается Комиссариат городского хозяйства Петрокоммуны, который возглавляет Михаил Иванович Калинин.

Идут первомайские демонстрации.

Первая годовщина Великого Октября.

Ленинград встречает папанинцев, долгие месяцы дрейфовавших на льдине Северного полюса.

И снова герои. И каждый праздник соединяется тут с сознанием того, что новый мир начался отсюда — от Смольного, от Дворцовой площади и от Невского.

Гремят сражения гражданской войны. Петроград голодает и мерзнет, отбивает наступление Юденича. И вместе с тем неудержимо растет потребность в культуре и возникают новые формы жизни.

В 1919 году дом, где когда-то жил Грибоедов, — дом купца Косиковского, потом купца Елисеева — стал средоточием литературных сил Петрограда. Это — своеобразный клуб, где можно послушать стихи и почитать самому, поспорить на литературные темы. Это и общежитие. Мрачный и молчаливый Грин пишет здесь свои «Алые паруса». Тут живут старый поэт Федор Сологуб и блистательный молодой Виктор Шкловский, и Мариэтта Сергеевна Шагинян, и Ольга Дмитриевна Форш, и старый эстет Аким Волынский, и Осип Мандельштам, и пришедший с войны молодой Михаил Слонимский, и красноармеец-кавалерист Николай Тихонов… По субботам в комнате Слонимского в конце коридора собираются Тихонов, Федин, Всеволод Иванов, Зощенко, Николай Никитин, Каверин, Лунц, составившие литературную группу «Серапионовы братья». За успехами этих молодых и очень разных писателей заботливо следит Алексей Максимович Горький.

Это он стоял во главе этого огромного корабля. Тут в белом нетопленом зале он прочел однажды свои воспоминания о Толстом. Знаменитый юрист Анатолий Федорович Кони вспоминал о своих встречах с Тургеневым, с Достоевским.

Читал свои стихи Александр Блок. Всеволод Иванов заявил о себе своими замечательными партизанскими рассказами. Федин — главами из романа «Города и годы».

В Доме искусств написаны стихи Николая Тихонова, составившие его первый поэтический сборник «Орда», и среди них вот это о Революции. О тех, кто за нее отдал жизнь:

Случайно к нам заходят корабли,
И рельсы груз приносят по привычке;
Пересчитай людей моей земли —
И сколько мертвых встанет в перекличке.
Но всем торжественно пренебрежем.
Нож сломанный в работе не годится,

Но этим черным сломанным ножом
Разрезаны бессмертные страницы.

В сентябре 1920 года Дом искусств принимал знаменитого английского писателя Герберта Уэллса.

4 декабря 1920 года состоялась первая встреча Дома искусств с Маяковским.

Зал был переполнен до невозможного. Пришли литераторы всех направлений, всех вкусов, всех возрастов. Пришла Академия наук. Пришел Эрмитаж. Для первого знакомства Маяковский выбрал еще не напечатанную поэму свою «150 000 ООО»:

Кто спросит луну?
Кто солнце к ответу притянет —
чего ночи и дни чините?!
Кто назовет земли гениального автора?
Так
и этой
моей
поэмы
никто не сочинитель
И идея одна у нее—
сиять в настоящее завтра.

В Доме искусств была Литературная студия, которой руководил Корней Иванович Чуковский. Опытные писатели вели занятия с молодыми и сами учились у них. Здесь выставляли свои работы — Бенуа, Петров-Водкин, Кустодиев, Добужинский…

Не устаешь удивляться богатырским силам и колоссальному размаху работ Алексея Максимовича Горького. Он стоял во главе Дома искусств. Он создал Дом ученых. И Большой драматический театр, носящий теперь его имя. Это еще не все! Он основал «Всемирную литературу»— издательство, в котором задумал напечатать решительно все, что создали лучшие писатели всех народов земли.

Это издательство было основано им в 1918 году, в сентябре. Помещалось оно на Невском, это уже потом оно переехало на Моховую.

Трудно постигнуть масштабы этой работы. Предстояло перевести и выпустить в свет сотни книг английских, французских, испанских, турецких, арабских, индийских… В этом деле Горькому помогали и Блок, и Чуковский, академики Ольденбург, Крачковский, Владимирцев.

Это была гигантская работа по строительству новой, социалистической культуры. Условия были трудные. Но дело развертывалось могуче и планомерно.

30 марта 1919 года в помещении редакции «Всемирной литературы» было отмечено пятидесятилетие со дня рождения Алексея Максимовича. Короткую речь произнес Александр Александрович Блок, который начал словами: «Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией…»

На уровне 3-го и 4-го этажей этого дома — выступы, так называемые «фонари», откуда виден весь Невский. На третьем этаже в фонаре был кабинет Горького.

Вот в самые первые дни после победы Октябрьской революции, еще по старой орфографии напечатанное:

> ВОЗЗВАНИЕ
> СОВЕТА РАБОЧИХ И СОЛДАТСКИХ ДЕПУТАТОВ
> ГРАЖДАНЕ, СТАРЫЕ ХОЗЯЕВА УШЛИ.
> ПОСЛЕ НИХ ОСТАЛОСЬ ОГРОМНОЕ НАСЛЕДСТВО, ТЕПЕРЬ ОНО ПРИНАДЛЕЖИТ ВСЕМУ НАРОДУ.
> ГРАЖДАНЕ, БЕРЕГИТЕ ЭТО НАСЛЕДСТВО, БЕРЕГИТЕ КАРТИНЫ, СТАТУИ, ЗДАНИЯ — ЭТО ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХОВНОЙ СИЛЫ ВАШЕЙ И ПРЕДКОВ ВАШИХ.
> Искусство — это то прекрасное, что талантливые люди умели создать даже под гнетом деспотизма и что свидетельствует о красоте, о силе человеческой души.
> ГРАЖДАНЕ, НЕ ТРОГАЙТЕ НИ ОДНОГО КАМНЯ, ОХРАНЯЙТЕ ПАМЯТНИКИ, ЗДАНИЯ, СТАРЫЕ ВЕЩИ, ДОКУМЕНТЫ — все это ваша история, ваша гордость. Помните, что все это почва, на которой вырастает ваше новое народное искусство.
> Исполнительный Комитет Совета Рабочих и Солдатских Депутатов.

Вот он — воплощение духовной силы народа — великий Невский проспект, где сохранены даже памятники царям, если они являют собою создание искусства!

Как изменился Невский, когда с него сняли вывески и рекламы всех этих промышленных фирм, банкирских контор, торговых домов… Этот дворец принадлежал в свое время князьям Юсуповым, потом откупщику Бенардаки.

Перед революцией здесь был известный всему Петербургу Паноптикум. Теперь здесь Дворец работников искусств.

Улицам, примыкающим к Невскому, присвоены имена тех,

кем гордится наша история, наша культура, — Гоголя, Герцена, Маяковского, Рубинштейна, Плеханова, народовольцев Желябова и Перовской, Екатерининский канал назван именем Грибоедова. Площадь перед театром носит имя драматурга Островского, самому театру присвоено имя Пушкина. Имя Салтыкова-Щедрина получила Публичная библиотека. Малому залу Ленинградской филармонии дано имя Михаила Ивановича Глинки. В Казанском соборе открыт Музей истории религии и атеизма. Коллекции Строгановых поступили в Государственный Эрмитаж. Аничков дворец стал Дворцом пионеров, где работают художественные кружки и дети рисуют свой любимый город.

В Доме книги находилось представительство американской фирмы швейных машинок Зингера. Как сказал Николай Заболоцкий:

> И, как бы яростью объятый,
> Через туман, тоску, бензин,
> Над башней рвался шар крылатый
> И имя «Зингер» возносил.

Шар остался. Имя Зингер исчезло. Но высоко вознеслось имя советской литературы. Тут, в этом доме, ее исток и начало. С 1918 года здесь помещается целый концерн редакций.

Отсюда пошли первые издания для народа. Здесь возникла советская текстология — очищались от искажений царской цензуры сочинения классиков. Долго и благодарно будут вспоминаться ученые имена: Томашевский, Халабаев, Эйхенбаум.

На седьмом этаже Дома книги — редакция «Библиотеки поэта». Эта серия тоже задумана Горьким. Тут вся поэзия русская, от народных былин и плачей до Исаковского и Твардовского. Тут великие поэты братских народов. Это — сотни томов. Строго научных и в то же время доступных любому читателю. «Библиотека поэта» принадлежит к высочайшим достижениям литературной науки. Такого издания нет нигде в мире.

В доме под шаром размещаются редакции и современной литературы.

Как вспомнишь коридоры Дома книги — воображению являются те, кто пишет или писал в Ленинграде.

Величественно, медлительно плывет по коридору благожелательная, мудрая, полная юмора Ольга Дмитриевна Форш.

Вячеслав Яковлевич Шишков — узенькие глаза, рыжеватая борода, папироса в пальцах — человек редкой скромности, доброты и таланта, который с годами научаемся ценить более…

Вот Константин Александрович Федин с приветливой улыбкой, с огромными светлыми, широко открытыми, удивленными глазами, весь — внимание и слух, беседует с Михаилом Михайловичем Зощенко, который сам никогда не смеется — смеются его читатели.

Образуя вокруг себя поле притяжения, из кабинета редактора — Чагина выходит Алексей Николаевич Толстой, высокий, дородный, видный собою. Моргает сосредоточенно. Только что подписал договор на полное собрание сочинений. Выискивает глазами, кого можно завести к себе отобедать:

— У нас вчера в Детском был Луначарский Анатолий Васильевич! Умнейший человек и гениальный знаток искусства. Он в одну минуту определил картину, которая висит у нас в столовой… Голландский мастер последней четверти восемнадцатого столетия… Слушай, поедем обедать… Я хочу прочесть новую главу из «Петра».

С мрачным умным лицом прошел Юрий Герман. И вечно улыбающийся, влюбленный в литературу Саянов… Шефнер прошел…

Приходят новые поколения. И я раскрываю объятия навстречу Дудину, жму руку Гранина. Это уже сегодняшний Невский.

Сколько великолепных от первых лет революции вышло отсюда книг, написанных сильно и взмашисто и на долгие годы.

На пятом этаже находится Детский отдел, о коем надо сказать особо.

До революции в России детской литературы не было. Были народные сказки, было несколько замечательных книг, написанных классиками и доступных детскому пониманию. Все остальное составляли слащавые книжки, не имевшие никакого отношения к настоящей литературе.

Подлинная детская литература в большой мере родилась здесь в конце 20-х — начале 30-х годов. В этом доме. С маленьким читателем стали говорить всерьез, уважительно, веря в его ум и способности. Воспитывали в нем советского гражданина. На весь мир прославились имена детских писателей старшего поколения — Чуковского, Маршака, Житкова, Пантелеева, Бианки, Введенского, Хармса, Чарушина, Ильина… Сколько увлечения, сколько энергии было отдано этому благородному делу. Всю душу вкладывал в редактирование этих книг нетерпеливый, настойчивый Самуил Яковлевич Маршак. Его неизменным помощником был замечательный художник Владимир Васильевич Лебедев, ведавший оформлением этих изданий. Бездна вкуса была проявлена в этом деле. Лучшие графики Ленинграда участвовали в создании детских книг —

Тырса, Конашевич, Васнецов, Курдов, Пахомов…

Как начнешь вспоминать, и становится ясно, какой большой путь прошла наша литература, наша культура в 20 — 30-х годах.

Сообщение о нападении фашистской Германии на Советский Союз. Каждый понимает важность этого часа для судьбы всей страны. Но никто не представляет себе в эту минуту, что предстоит пережить Ленинграду, И Невскому…

Ни один город мира никогда не испытал таких бедствий, какие в годы войны переносил Ленинград, Удушаемые кольцом фашистской блокады, умирая от голода, без тепла, без света, без воды, без транспорта, под непрерывным обстрелом, бомбежкой, угнетаемые горем от ежедневных потерь — все испытали, все вынесли ленинградцы. И выстояли!

Ленинград в дни блокады. 1942 г.

Петровой волей сотворен
И силой ленинской означен,—

сказал о Ленинграде Николай Тихонов — один из славных героев этого города, очерками своими и стихами подымавший дух ленинградцев и всей страны.

Невский весь был прострелен, от канала Грибоедова до Мойки пострадали почти все дома.

Дом Энгельгардта, где когда-то состоялось первое в мире исполнение «Торжественной мессы» Бетховена. Разрушен.

Фугасной бомбой.

Дом 68, где жил Белинский, где Ленин редактировал газету «Новая жизнь». Разрушен. Фугасной бомбой.

Еще до начала блокады с Аничкова моста сняли коней Клодта и закопали в саду Дворца пионеров.

В сентябре и в октябре бомбы упали в Гостиный двор.

В январе Гостиный двор загорелся. Громадные языки пламени охватили почти весь фасад. Не хватало воды. Тушили снегом. Этот пожар был особо опасным — рядом были книги Публичной библиотеки.

Стоят вмерзшие в сугробы трамваи, вмерзли троллейбусы.

И все-таки

Вновь убеждаюсь в этом,—
Даже тогда —
в грязи и в золе
Невский
был самым красивым проспектом
Из всех проспектов На всей земле…
Без стона,
без крика,
снося увечье,
Которое каждый снаряд несет,
Он был красив Красотой человечьей,
Самой высокой
из всех красот.

Это написал солдат ленинградской обороны, поэт Александр Межиров.

Весна принесла новые трудности. Надо было убрать снег и лед, очистить город во избежание инфекций.

Очистили. По Невскому пустили первый трамвай. Его провожали аплодисментами.

Город жил. Город работал на оборону. И Невский жил высокой духовной жизнью. В здании Театра драмы имени Пушкина работала оперетта. Возникла и давала спектакли в помещении Театра комедии оперная труппа под руководством певца Ивана Нечаева. И бывало, чтобы попасть на спектакль, за билет отдавали хлебный паек.

До сих пор помнят люди, как выступал Шостакович, сочинивший в осажденном городе свою Седьмую симфонию. И бурный Всеволод Вишневский, Александр Прокофьев, Анна Ахматова и Ольга Берггольц! В последний вечер 1941 года, в темном голодном городе, накануне новых испытаний, она,

благородная Ольга Берггольц, произнесла по радио вдохновенный тост, полный мужества и веры в победу:

Мы в чаянье тепла и света
Глядим в грядущее в упор…
За горе, гибель и позор
Врага! За жизнь!
За власть Советов!

Прорвано кольцо блокады!

Блокада кончилась!

1945-й. Победа!

Невский встречает героев.

Ликует.

Минуты, каких не бывало в истории.

Не напрасны великие жертвы: более полумиллиона погибших от голода.

Мой рассказ — не история Невского, а выражение любви.

Во время войны я был на Калининском фронте. И там каждый час думал о Ленинграде, где в блокаде оставались друзья, где оставалась мать… Она умерла в марте… 42-го.

Я помню Невский 45-го года. Казалось, он никогда не обретет прежнего своего вида. Но ленинградцы разложили старые чертежи, взяли мастерок в руки… И то, как его реставрировали, может составить целую главу в истории Невского. Только одно осталось на память о девятистах днях блокады: надпись на стене дома 14: «Граждане! При нобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». И раны в граните Аничкова.

Я говорю о тех, кто на Невском живет или работает. Но если пойдет речь о тех, кто по Невскому ходит или ходил, — тут решительно история сливается с сегодняшним днем, и я представляю себе Лермонтова и Глинку, которых никогда не видал, с такой же отчетливостью, как Маяковского и Есенина, которых видел и слышал.

Съемки на Невском проспекте.

Сколько раз помирал я со смеху от сверкающей речи Ивана Ивановича Соллертинского — руководителя филармонии, человека, исполненного ума, таланта, образованности и остроумия, когда по Невскому провожал его на Пушкинскую улицу, где он жил…

А возле «Европейской гостиницы» непременно вспоминаю Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, гению которого предан был Соллертинский. Приезжая в Ленинград в дни, когда в филармонии исполнялось его новое сочинение, Шостакович всегда останавливался в «Европейской», где в свое время жили Тургенев, Иоганн Штраус, Айвазовский, Клод Дебюсси, Акакий Церетели, Горький, Луначарский, Стравинский, Мейерхольд, дирижеры Бруно Вальтер и Штидри, грузинские поэты Тициан Табидзе и Паоло Яшвили. Однажды, я был у них, к ним пришел Юрий Николаевич Тынянов. И состоялось знакомство. Тынянов, небольшой, складный, похожий на Пушкина, с тонким, необыкновенно умным лицом, чуть склонившись, сжав губы, любезно слушал своих собеседников, говорил с увлечением и совершенно очаровал их. Талантливейший историк и теоретик литературы. Пушкинист, романист, рассказчик блистательный!.. Тынянов жил близ Невского, за Казанским собором. Когда я был ленинградцем, я постоянно наводил для него историко-литературные справки, а у него учился исследовать поэтический текст, читать исторический документ. Впрочем, в этом я не меньше обязан моему учителю Борису Михайловичу Эйхенбауму…

Придешь, бывало, к Тынянову, и он прочтет то, над чем сегодня работает, несколько страниц исследования или романа. Однажды он прочел повесть «Малолетный Витушишников», в которой великолепно изображен Невский 40-х годов прошлого века и спародировано мышление Николая I… (не могу удержаться, чтобы снова не процитировать этот замечательный текст), — император едет по Невскому:

> «Прошедшие два офицера, — читал Тынянов, становясь Николаем Первым, — прошедшие два офицера женируются и не довольно ловки.
>
> Фрунт. Поклоны. Вольно, вольно, господа!
>
> Ах, какая! — в рюмочку. И должно быть, розовая… Ого!
>
> Превосходный мороз! Мой климат хорош. Движение на Невском проспекте далеко, далеко зашло… В Берлине Линден шире? Нет, не шире. Фридрих — решительный дурак, жаль его…
>
> …У Гостиного двора неприличное оживление, и даже забываются. Опомнились наконец. А этот так и не кланяется. Статский и мерзавец. Кто?.. Поклоны, поклоны; вольно, господа…
>
> Нужно быть строже с этими… с мальчишками. Что такое мальчишки? Мальчишки из лавок не должны бегать, но ходить шагом.
>
> Поклоны, фрунт».

В «Европейской» останавливался чтец, выше которого не было, — Владимир Николаевич Яхонтов. Однажды я был у него — вышли вместе. И за углом у костела Екатерины он стал вслух читать «Медного всадника»:

> Люблю, военная столица,
> Твоей твердыни дым я гром,
> Когда полнощная царица
> Дарует сына в царский дом,
> Или победу над врагом
> Россия снова торжествует,
> Или, взломав свой синий лед,
> Нева к морям его несет
> И, чуя вешни дни, ликует!

А я еще стеснялся, что громко.

Однажды, я был еще студентом, кто-то шепнул мне: «Марина

Семенова!» Я глянул, узнал волшебную балерину и уподобился гоголевскому художнику Пискареву из повести «Невский проспект». Ах, какие это необыкновенные строки:

> «…дыхание занялось в груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и все перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз».

Через Невский лежит дорога в театр — к Георгию Товстоногову. И в филармонию — на концерты Мравинского. Скажите: Невский — и я вспомню дом 74, где долгие годы помещался Дом кино и где я встречал создателей замечательных фильмов: «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Златые горы», «Комсомольск», «Петр Первый»…

На Невском вспоминаю академика Тарле, как входил он в рукописный отдел Публичной библиотеки, в Книжной лавке писателей вижу историка литературы академика Алексеева, иду по Невскому со старинным другом моим — выдающимся знатоком и истолкователем русской поэзии Владимиром Николаевичем Орловым — и… говорю с ним о Невском! А идучи в филармонию, гляжу на памятник Пушкину и мысленно говорю спасибо его создателю Аникушину… В Театре драмы играл гениальный Певцов. И великий Черкасов. А мой любимый актер Толубеев…

И уж конечно, идя по Невскому, не минуешь Театр комедии, с которым связано имя Николая Павловича Акимова, который долго и так талантливо руководил им. Ну, а уж раз вышел из театра на Невский, то, верно, снова вспоминаешь повесть Гоголя «Невский проспект» и снова подивишься сверканию гения…

Одних нет. Другие здравствуют и творят, но все живы — в истории культуры. В истории города. И проспекта.

ВОСПОМИНАНИЯ О БОЛЬШОМ ЗАЛЕ

Для меня до сих пор Ленинградская филармония — мера всего высокого, самого совершенного, любимое на земле место. Пусть я сам выступаю теперь каждый год по нескольку раз в этом зале со своими рассказами (и уже не проваливаюсь), и даже с рассказом о том, как я здесь провалился, — нет, слушая музыку или выходя на эстраду, я испытываю здесь какое-то непостижимо благоговейное чувство.

Недавно приехал в Ленинград выступать. Захожу в дирекцию под вечер, прошу разрешения пройти через хоры — там, в конце, у них небольшой музей.

— Нет, — говорят, — погодите, сейчас репетирует сам Евгений Александрович Мравинский.

— А я тихонько!

Открыл дверь — и был ввергнут в ликующий мир — «Лоэнгрин», Вагнер, вступление к третьему акту, за которым чудятся турнир, сверкание доспехов, рыцари.

Дошел до конца хоров и остановился на том самом месте, откуда в юности, многие годы подряд, стоя и глядя вниз, слушал великую музыку.

Мравинский!.. Высокий и статный (даже и сидя). Свободный. Строгий. (Отложил партитуру Вагнера).

— Последнюю часть Четвертой симфонии Брамса! Пожалуйста…

В каждом своем проявлении он снова открывался для меня как артист в высоком значении этого слова. Четкая экономная пластика, элегантная легкость в движениях — кисти, локтя, плеча. Заглядывая в партитуру, он подчеркивал синкопы, акценты, выравнивал звучности. То палец поднимет, то брови или возьмет руки к груди — остановит оркестр, произнесет несколько слов. И снова, отзывчиво, чуть по-другому повторяются те же самые такты. По-особому раскрывалась в этой замедленности, благодаря остановкам этим, музыка Брамса — благородная, исполненная глубокой мысли, драматизма, мощи, ясности, строгости, чистоты… И как прекрасно на нее отозвался поэт:

Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я сдамся!

И вдруг музыка пронзила меня! Потрясла! Как в молодые годы мои, когда впечатление превращалось в событие жизни, когда, казалось, ты внезапно вырос, стал чище, умнее… Как и прежде, я стою над оркестром. Справа. Возле огромной белой колонны с капителями-лотосами и вижу сверху строгие ряды пустых кресел партера, красные драпировки, сине-желтое

сверкание люстр.

Репетиция кончилась, Мравинский встал, набросил на плечи пиджак, сделал еще несколько указаний на вечер и вышел. За ним — музыканты. Все опустело. Я продолжал стоять…

Здесь я любил. Любил музыку. Испытывал величайшую радость от согласного звучания оркестра, от каждого аккорда, от каждого инструмента в нем. Следил за движением музыки, стремясь уловить структуру, динамику, контрасты, главную мысль, побочные эпизоды. Учился оценивать раздельно музыку и ее исполнение. Какое великое испытываешь наслаждение, когда все совмещается сразу в твоем увлеченном и каком-то особенно емком сознании-слухе!

Постоял. Потом спустился в партер.

С этим залом связана жизнь целого поколения — поколения моих ленинградских сверстников, с которыми я встречался в концертах, делился впечатлениями, слушал их мнения… Здесь начинались судьбы. И великие судьбы.

В Ленинградской филармонии

Помню первое исполнение Первой симфонии Шостаковича. Это было 12 мая 1926 года. Собралась самая музыкальная публика. Концерт начинался симфонией Шостаковича. Дирижер Николай Малько — он был тогда главным — поднял палочку. В полной тишине пробормотала засурдиненная труба, сонно откликнулся фагот, заговорил кларнет. И развернулась

торопливая дискуссия инструментов, где каждый хотел сказать все сначала. Потом в остром ритме торопливо и как бы шутя кларнет принялся излагать грациозную маршеобразную тему.

И вот чего почти никогда не бывает: уже начало этой никому не знакомой музыки сразу показалось и удивительным, и прекрасным. С каждым тактом открывался музыкант небывалого мышления, таланта, характера, облика, личности, стиля, способа выражения.

Суждения о симфонии были разной горячности. Но никто не усомнился в выдающемся даровании девятнадцатилетнего автора, даже родные других композиторов-ленинградцев, чью музыку должны были играть во втором отделении. Зал аплодировал Дмитрию Дмитриевичу долго, ровно, признательно. Как-то все понимали, что присутствуют при событии особом. И Шостакович выходил и кланялся, как и теперь, — скромно и торопливо.

А сколько потом аплодировали ему в этом зале! В 30-е годы. И позже, когда он уже приезжал в Ленинград из Москвы на премьеры своих симфоний.

Если представление о Шостаковиче не может исключить из памяти даже тот, кто не слушает музыку и не любит ее, что же должны сказать мы, соотносящие свое понимание искусства и жизни с музыкой Шостаковича, с его беспредельно честными, смелыми, сложными и ясными признаниями, выраженными языком музыки?! Постоянное чувство, что я — современник Шостаковича, никогда не оставляет меня. И это кажется мне совершенно естественным.

12 февраля 1927 года до отказа переполненный зал торжественно, стоя встретил Сергея Сергеевича Прокофьева; он тогда приехал из-за границы. Его музыке были посвящены два вечера. Он превосходно сыграл свои фортепианные концерты — Второй и Третий. Многим его музыка казалась тогда дерзкой, сокрушающей привычные представления о нормах музыкального языка. Даже Классическая симфония воспринималась только как острая пародия на классику — на Гайдна, на Моцарта. А теперь сама стала классикой…

По-моему, все музыканты города были тогда в филармонии.

Вообще профессионалы — композиторы, дирижеры — на первые исполнения съезжаются обязательно. И не только слушать новинки, но и те сочинения, которые написаны в прежние времена, но у нас еще ни разу не исполнялись. Так, в Ленинграде проходили «премьеры» старинных мастеров, «премьеры» симфоний Малера, Брукнера, редко исполнявшейся музыки Берлиоза. Берлиоза тогда играли довольно редко, а главное, все

одни и те же произведения.

И тут надо вспомнить огромную заслугу Александра Васильевича Гаука. Он первый продирижировал «Гарольда в Италии» и Траурно-триумфальную симфонию, исполнял «Лелио», «Реквием» Берлиоза. Вообще он тяготел к большой форме.

Начало его концертной работы было нелегким. Назначение Гаука в филармонию на пост дирижера совпало с тем временем, когда один прославленный на весь мир дирижер сменял в этом зале дирижера, знаменитого еще более. Это испытание было для Гаука трудным, но, мне кажется, важным для его творческого формирования.

В России до революции были великолепные дирижеры — Рахманинов, Кусевицкий, Сафонов… Но не было дирижерской школы. Советская школа в 20-х годах только еще возникала. Дирижеры нынешнего старшего поколения — Мравинский, Николай Рабинович, Мусин, Грикуров — все они ученики Гаука. У Гаука учились рано погибший, огромного дарования дирижер Евгений Микеладзе и главный дирижер Большого театра Союза ССР покойный Мелик-Пашаев. Руководитель Государственного симфонического оркестра СССР Евгений Светланов тоже его ученик.

Ученики, в свою очередь, воспитали отличную смену: Николай Рабинович — Юрия Симонова и Нэеме Ярви, победителей конкурса молодых дирижеров мира, Мариса Янсонса; Илья Мусин — великолепного дирижера Юрия Темирканова, возглавляющего ныне другой симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии. (У Ленинградской филармонии два оркестра!) Это как бы дирижерские внуки Гаука. Так что в создании советской дирижерской школы у Гаука заслуги огромные!

Сам он дирижировал всегда очень точно, «отчетливо», как любил говаривать Михаил Иванович Глинка, — с чувством меры, с отличным вкусом, умело, умно. Репертуар у него был необъятный! В одном из юбилейных концертов он выступал в ряду с другими крупными дирижерами. И тут уже всем стало ясно, как часто достоинства его исполнения мы относили за счет самой музыки. А Гаук, удивительно скромный в оценке собственных достижений, никогда не переключал интерес слушателей с музыки на себя, что порою случается и с очень именитыми музыкантами. Вообще, с годами становится все более ясным истинный масштаб Гаука и его выдающийся вклад в советскую симфоническую культуру.

Выходил он всегда слегка приосанившись, любезно поклонится залу, повернется к оркестру, округлит руки, разведет

локти и посылает музыкантам первое приглашение… И вот уже звучит создание его любимого Глинки—«Камаринская».

Когда я слышу это гениальное богатырское сочинение, скромно названное автором фантазией на две русские темы, из которой, по образному выражению Чайковского, как из желудя дуб, выросла вся русская симфоническая школа, я каждый раз испытываю чувство величайшего восторга и удивления: до чего же велик Глинка в каждом своем соображении, в каждом такте! Как все ново у него, как изобретательно и свежо, сильно, взмашисто и сердечно!

Много русской музыки исполнялось в те годы в концертах под управлением Александра Константиновича Глазунова — он любил дирижировать. Русскую классику играли приезжавшие из Москвы дирижеры Голованов, Вячеслав Иванович Сук, Сараджев, Небольсин, Хайкин… Что же касается сочинений советских авторов, то Ленинградскую филармонию не случайно окрестили «лабораторией советского симфонизма», каковой она остается и по сей день. Я думаю, что решительно все интересное, что писалось нашими современниками, прозвучало тогда с этой эстрады под управлением Гаука, Дранишникова, Самосуда…

Все, что делалось в филармонии, — делалось с тонким ощущением новой аудитории, ее запросов, уровня ее понимания. Достаточно вспомнить популярные книжки и пояснения к программам, написанные выдающимся музыковедом — будущим академиком Асафьевым, который литературные свои труды подписывал тогда — Игорь Глебов.

Те, кто покупал входные билеты на хоры, в антракте могли взять с вешалки шубу и, подстелив под нее газету, во втором отделении слушать музыку уже сидя, на шубе. Среди этой публики обращал на себя внимание высокий сутуловатый молодой человек с бледным лицом, пухлым ртом, с маленькими пронзительно-умными глазами, носивший по-старомодному стоячий крахмальный воротничок с отогнутыми углами. С ним бывала всегда молодая компания, которой в антрактах он торопливо и очень квалифицированно объяснял особенности прослушанной музыки и давал решительные оценки ее исполнителям. А во время концерта усердно листал карманную партитуру.

Однажды я увидел его внизу, на эстраде. Поднявшись на дирижерское возвышение, он обратился к залу и произнес великолепное слово о Пятой симфонии Малера. Это был Иван Иванович Соллертинский. «В этой симфонии гениального австрийского композитора, — говорил он, — уже нет характерных для раннего Малера романтической метафизики и космических

устремлений. Человек сталкивается здесь с реальностью, миром лихорадочной деятельности, слез, наживы, преступлений и подвигов, Музыка становится судорожной, конвульсивной, жесткой, Музыкальная выразительность доводится здесь до крика. Это скорбь исступленной проповеди». Очень скоро он занял пост главного лектора филармонии, а затем ее художественного руководителя. Друг Шостаковича, вдохновенный приверженец и пропагандист его музыки, Соллертинский с большой проницательностью оценивал творчество наших современников. А кроме того, в корне пересматривая привычные, сложившиеся репутации, сильно обогатил и классический концертный репертуар, Да, это был блистательный человек! — один из образованнейших и талантливейших людей нашего времени. Он умер в Новосибирске во время войны на 42-м году от рождения. Его будут вспоминать долго!..

До каких высот совершенства можно дойти в сочинении музыки и в ее исполнении, можно было понять здесь, в филармонии! Величайшие музыканты мира выходили на эту эстраду. Какую благодарность испытываешь к ним за эти высочайшие выражения музыки!

В Большом зале я впервые услыхал Софроницкого, Какая великая простота была в его песнях Шуберта — Листа, какая душевная открытость и чистота, и задумчивость, и светлое настроение, и грусть, И как удивителен, как поэтичен был сам Софроницкий, исполнявший эту музыку так, словно это было его собственное раздумье, словно это он исповедовался в своих чувствах наедине с собою самим и с природой., В переполненном зале!

Но разве один Софроницкий?! В 1927 году я услышал здесь пианиста Артура Шнабеля — тоже одного из величайших поэтов фортепиано. Был восхищен игрою нашего Вдохновенного романтического Генриха Густавовича Нейгауза, без которого лично для меня не полон самый образ и самое понятие музыка. Вот и сейчас — вспоминаю его игру и невольно думаю об учениках — о колоссальном, непостижимом художнике Святославе Рихтере, о поэтичном Станиславе Нейгаузе — сыне, обворожительном Слободянике… Думаю о великой советской пианистической школе. Думаю о преемственности. О бессмертной жизни искусства.

В 1933 году в этом зале я в первый раз услышал Эмиля Гилельса — шестнадцатилетнего, огненного, игравшего с феноменальной энергией выражения, которая покоряла даже и несогласных… Теперь он другой — экономный и мудрый. Огромный, очень современный художник.

Вспоминаю великолепную игру Марии Веньяминовны Юдиной, замечательные органные концерты Исайи Браудо, выступления в симфонических концертах певцов — гениального Ершова, Мигая, Мариан Андерсон…

С возрастом воспоминания усложняются, на прежние впечатления наплывают другие. Любуясь в памяти игрою одного из самых артистичных и блистательных скрипачей Мирона Полякина, я не могу не вспомнить Давида Ойстраха, которого тоже услышал здесь — в этом зале, двадцатилетнего, тоненького, уже и тогда поражавшего блеском и глубиной исполнения.

Но это я забежал вперед. Вернусь к 1926–1927 году, когда в Ленинград в продолжение зимы один за другим приезжали такие выдающиеся дирижеры, как Бруно Вальтер, Эрих Клейбер, Отто Клемперер, Фриц Штидри, Ганс Кнаппертсбуш, Альберт Коутс, когда за один сезон можно было услышать музыку всех времен и всех стилей — от Глинки до Стравинского и от Баха до Арнольда Шёнберга и Респиги. При этом шел бетховенский юбилей! Прибавьте все симфонии Бетховена, все концерты, все увертюры, «Эгмонта» с Качаловым, Фантазию для фортепиано, хора и оркестра, Торжественную мессу, все фортепианные сонаты Бетховена, все скрипичные, все квартеты… В тот год я купил себе абонементы — их было семь, по десять концертов в каждом. И стоял на хорах или внизу. И слушал. Какого числа был концерт, до сих пор помню, каждую программу тех лет. Может быть, вы подумаете, что у меня одного память такая? Нисколько! Стали мы как-то вспоминать эти годы со старым другом моим, дирижером Николаем Рабиновичем (отличнейший музыкант!). И он, разумеется, помнил каждое исполнение, если только это было музыкальным событием. И тоже первым из дирижеров назвал Бруно Вальтера.

Первый концерт Бруно Вальтера был объявлен на 5 января 1927 года. Скажу даже, что это была среда. В программе — Чайковский.

Вальтер и раньше бывал в России — в Москве. В России и начинал — в Рижской опере. В 20-е годы он славился как один из величайших музыкантов нашего века. В Ленинград он приехал впервые.

Переполненный зал гудел, возбужденный предощущением встречи. И вот слева, из-за красного занавеса, со скромным достоинством вышел даже с виду очень талантливый европеец с седеющей головой, очень умным, чуть удлиненным, смуглым, каким-то, я бы сказал, знойным лицом — темпераментный вырез ноздрей, очень высокий лоб, огненный взгляд — одновременно мягкий и непреклонный. Раскланялся приветливо, обратился к

оркестру, обвел музыкантов взглядом ласково, поощрительно и взволяованно. Настала тишина, такая бывает, если ждут откровения… Поднял руки. Из тишины родился еле слышный не то стон, не то шорох — си и ми контрабасов и полные печали фразы фагота. — начало Шестой симфонии, Патетической, — введение в мир душевных смятений, жестоких страданий, страстей, взлетов, воспоминаний, которые в тот миг становились моими!., нашими!.. — мыслями, благодарным восторгом! — всех, кто сидел, кто стоял и не слушал, а вслушивался, вживался, запоминал навсегда. Никогда уже не приходилось мне слышать эту симфонию в таком необычном истолковании: Вальтер обнажал «диалектику души», неукротимое борение мыслей и чувств гениального человека.

Работая, Вальтер горел, творил музыку, словно впервые. Его взгляд посылал музыкантам предупреждения, благодарные просьбы, властные руки словно лепили симфонию, «выпевали» элегическую тему… Это было невыносимо прекрасно! Ново! Сквозь черты русские Чайковский приобретал какой-то всемирный масштаб. Может быть, что-то было от чтения Достоевского в этом? Или это мне теперь кажется так? Не знаю… Но когда симфония истаяла в той тишине, из которой она родилась, и перед нами прошли жизнь и смерть, настала другая тишина, которая говорит о потрясении и о бессмертии… Руки Вальтера медленно опустились… Тишина… Он ждал… Тишина… И вдруг все взорвалось, зал загремел, закричал экстатически… Уверен, что этот концерт помнят решительно все, кто жив и был тогда в зале.

Во втором отделении Бруно Вальтер играл «Моцартиану» и «Франческу да Римини». Он раскрыл во «Франческе» такие дантовские масштабы, такую шекспировскую драматургию, что сердце горело от стонов и адских вихрей, от Чайковского и от Вальтера.

Те, кто слышал его потом, за границей, говорили, что он и в старости оставался таким же… А разве могло быть иначе?

Вслед за первым Вальтер дал еще три концерта, один лучше другого. После «Смерти Изольды», «Вакханалии» из «Тангейзера», вступления к «Мейстерзингерам» нельзя было оставить зал. Вальтер уже уезжал. Но публика была сама не своя. Он выходил к нам в пальто. Погасили огни. А я все стоял. Не мог расстаться с этим воздухом, с этим пространством, где только что отзвучала музыка Вагнера в этой волшебной интерпретации!

Через две недели начались концерты Эриха Клейбера.

Клейбер музыкант огромного дарования, великой собранности и воли. Каждый большой дирижер открывает новое в

оркестре и в партитуре. Клейбер меня восхищал. Четвертая симфония Чайковского, «Ромео и Юлия» Берлиоза в его исполнении, отрывки из оперы Альбана Берга «Воццек» принадлежат к моим лучшим воспоминаниям. До сих пор слышу «ту» музыку и вижу небольшую импозантную фигуру во фраке, слегка откинутую назад лысую голову, жест четкий, сдержанный, властный!.. А Шуберта он как дирижировал — Седьмую симфонию! Моцарта! Гайдна!

Нынче любую симфонию можно прослушать дома в любую минуту. Без конца повторять одно место. А ведь раньше исполнения симфонии ждали годами. К нему готовились. Это было подобно ожиданию влюбленного. Концерт становился неповторимым событием, а совместное слушание, причастность к этому празднику — общественным актом. Ведь истинное значение симфонии — в ее обращенности к большому кругу людей, к обществу, к миру! И восприятие на людях — дело совсем иное, нежели молчаливое прослушивание записей дома. Хотя и я — за развитие техники, и тоже прослушиваю дома! Но то — особое чувство события — бывает теперь только в те дни, когда исполняется что-то еще никому не известное, не игранное, не записанное на ленту и грампластинку, недоступное радио, телевидению!

В те годы широкой публике полюбился Ганс Кнаппертсбуш — мюнхенский дирижер, огромного роста, статный, белобрысый, со взбитым коком волос, легкий в движениях, с четкой, изящной, тонко разработанной пластикой. Помню его первый концерт — Кнаппертсбуш не поднялся, а взлетел на дирижерское возвышение, щелкнул каблуками, низко поклонился, уронив руки, а когда обратился к оркестру — увертюра Вебера «Оберон» началась как бы сама собой — «раза» не было видно, Кнаппертсбуш показал вступление почти незаметно. Еле слышно зазвучало волшебное Adagio sostenuto… Он стоял неподвижно — ни единого жеста. И вдруг словно вздрогнул — обрушился мощный аккорд оркестра и началось стремительное, как скачка, allegro con fuoco, когда вся фигура его стала отвечать музыке. А заключительные аккорды слились с радостной реакцией зала.

Он приезжал несколько раз — играл Чайковского, Рихарда Штрауса, все бетховенские симфонии, Моцарта, Вагнера, Шуберта, Брамса, но особую популярность доставили ему вечера вальсов Иоганна Штрауса. После Кнаппертсбуша их охотно стали включать в программы концертов.

Все, что он играл, было отмечено виртуозным мастерством и высоким артистизмом. Но не всегда глубиной.

Приезжал швейцарец Эрнест Анасерме — со светлыми

выпуклыми глазами, русой бородой, более похожий на строгого инженера, чем на артиста. И мне кажется, не случайно за ним утвердилось наименование «инженер музыки Стравинского». В его игре всегда был очень точный и тонкий рисунок. А Стравинского он играл особенно хорошо — великолепно чувствовал русский национальный колорит в «Петрушке», словно сам слышал шум ярмарочных балаганов и народного гулянья на масленице. И «Весна священная» была у него превосходна.

Но кто бы ни приезжал в те годы из дирижеров — от каждого ждали такого же чуда, какое начиная с 1924 года творил с ленинградцами Клемперер!

В Отто Клемперере было что-то от Паганини, что-то гипнотически властное поражало в его фигуре и личности, в его воздействии на оркестр и на зал. В пластике у него это было и в музыке, которую он исполнял. У его оркестра был всегда какой-то особый тембр, какая-то первозданная естественность фразировки, игра его производила впечатление импровизации, хотя каждая деталь была отшлифована до предела. Огромного роста — метр девяносто восемь, с буйными черными волосами, с суровым сверкающим взглядом из-под тяжелых очков, исполненный какой-то волнующей силы, он выходил легко, торопливо, держа в руке дирижерскую палочку, коротко кланялся, становился перед оркестром — ни возвышения, ни пюпитра, ни партитуры — всегда и все наизусть.

С его первого приезда публика уже перед каждым концертом знала, что ее ожидает чудо. И чудо свершалось.

Одержимость. Благородная строгость. Буйная сила и нежность. Романтическая свобода. Неукротимая страсть. И всегда очень ясная мысль, чувство меры, и формы, и стиля. Благоговейное отношение к исполнению музыки. В тот год (1927) в его программах была Торжественная месса Бетховена, Es-dur'Has симфония Моцарта, Восьмая симфония Брукнера, вещи Стравинского, Равеля и Дебюсси. А еще раньше я слышал у него Шуберта и бетховенские симфонии — Шестую, Седьмую, Девятую… — потом Первую, Третью, Пятую, «Эгмонта», «Леонору», Шумана — Третью, «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса, «Песнь о земле» Малера, вагнеровского «Парсифаля» в продолжение целого вечера, Шестую Чайковского. Иные симфонии я слышал по нескольку раз — они были в разных абонементах и повторялись на другой год. Потом я слышал его в Москве. Исполнение Клемперера можно узнать десятилетия спустя. Как-то еду в машине — это было в ФРГ, по пути в Штутгарт, — нажимаю кнопку радио, слышу «Героическую» Бетховена, не с начала, а с середины — первую часть. Я сказал:

«Клемперер». Потом думаю: вдруг ошибся? Нет, опять уверен: так Бетховена не играет никто! Кончилось. Объявляют: передача из Лондона, Клемперер.

При таком изобилии музыкальных событий ленинградская публика шла в филармонию только «наверняка». Неизвестные ей гастролеры должны были сперва составить себе репутацию.

На первом концерте греческого дирижера Митропулоса — это было в 1934 году — в партере можно было насчитать человек сорок: никто его в Ленинграде не знал. Эти сорок пришли просто в восторг: Митропулос играл фантазию и фугу Баха в собственной транскрипции для оркестра и Третий концерт Прокофьева — сам играл, сам дирижировал… В антракте все, кто был в зале, кинулись к телефонам. И на втором отделении, когда шла Вторая симфония Шумана, было уже человек полтораста.

Не могу забыть концерты Вацлава Талиха. Исполнение Девятой симфонии Малера (до него в Ленинграде не игранной) принадлежит к числу выдающихся интерпретаций этого композитора. А Чайковский—«Патетическая симфония», «Дон Жуан» Рихарда Штрауса!..

Музыкант высокого интеллекта, Талих играл увлеченно, темпераментно, артистично. Недавно со вторым концертмейстером оркестра Семеном Львовичем Шаком мы вспоминали, как публика заставила Талиха повторить третью часть Третьей симфонии Брамса. И как горячо аплодировали тогда Шостакович и Соллертинский. Шостакович, встав со своего места, подошел к эстраде и пожал Талиху руку…

В 1934 году главным дирижером филармонии был назначен Фриц Штидри — великолепный оперный и симфонический дирижер, в продолжение девяти лет приезжавший к нам из Вены, а потом из Берлина. Бывал он у нас почти каждый сезон, иногда по два раза. После нацистского переворота в Германии он попросил у нас политического убежища.

С его работой связаны воспоминания самые добрые. Он играл много и хорошо — Моцарта и Рихарда Штрауса, Чайковского и Шостаковича, Малера и Бетховена, Баха и Стравинского, Брукнера, Брамса… И великолепны были у него в концертном исполнении оперы — Вагнера «Моряк-скиталец» и Верди «Сила судьбы»…

Штидри я вспоминаю всегда с особенной нежностью — его сухие руки, чуть птичий взгляд из-под стекол очков без оправы, птичий поворот головы, его контакт с оркестром, его отменный вкус и тонкое понимание музыки. Он играл всегда хорошо, но некоторые концерты он проводил вдохновенно, дирижировал с каким-то особенным увлечением и радостью.

Каждый большой музыкант открывает в музыке, уже хорошо знакомой тебе, какие-то особые, еще не замеченные тобою сокровенные свойства. И уже после этого они навсегда будут связаны для тебя с его именем. С обликом Штидри у меня слиты десятки таких и общих и частных открытий. У кого бы я ни слушал Бетховена, всегда вспоминаю Штидри в Larghetto Второй симфонии, в сцене у ручья в «Пасторальной», в третьей части Девятой и в «Героической» — в траурном марше, в конце перед кодой, — всегда вспоминаю его. И во множестве других мест, особенно если впервые слышал вещь в его исполнении.

Зайдя однажды к нему в гостиницу, я познакомился с бывшим его ассистентом. Молодого дирижера звали Курт Зандерлинг. Он остался в Советском Союзе и проработал с оркестром Ленинградской филармонии более двадцати лет. Сейчас в ГДР он возглавляет Берлинский симфонический оркестр. Этого славного музыканта благодарно вспоминают все, кто слышал его, и, разумеется, прежде всех — ленинградцы. На посту второго дирижера его заменил Арвид Янсонс.

Возглавляет оркестр Ленинградской филармонии, возглавляет давно, с 1938 года, один из самых замечательных дирижеров нашего времени — Евгений Мравинский, и решительно все, кто хоть раз выступал с нашим необыкновенным оркестром, уже давно удостоенным звания заслуженного коллектива республики, — решительно все восхищаются благородством его звучания, какой-то особой певучестью, тонкой нюансировкой, слитностью, общим ощущением стиля, редкой контактностью… Это не удивительно! И тогда в оркестре играли, и ныне играют музыканты высокого класса — многие из них профессора Ленинградской консерватории. Как могу я забыть фагот Васильева, валторну Корсуна, кларнет Генслера? Я могу на память назвать фамилии всех артистов оркестра, игравших тогда, да и нынешний состав знаю; стыдно не знать, получая такое великое удовольствие, каким все мы обязаны этим замечательным людям!

По существу, каждый из артистов, глаза которых смотрят на нас со стендов филармонического музея, достоин большого рассказа, а не коротких эпитетов. И прежде всего — до недавнего времени художественный руководитель Ленинградской государственной филармонии, музыкант широкого кругозора Оник Степанович Саркисов, занявший этот пост после Ивана Ивановича Соллертинского.

В годы, которые я вспоминаю, — 1925–1935 — концерты шли под управлением знаменитейших дирижеров. Из Германии приезжали Феликс Вейнгартнер, Александр Цемлинский, Фриц

Буш, Эрнст Венд ель, молодые в ту пору Эуген Иохум, Герман Абендрот, Георг Себастиан. Грека Дмитрия Митропулоса и чеха Вацлава Талиха я уже называл. Приезжали австрийские дирижеры — Клеменс Краус, Эгон Поллак, Эуген Сенкар, итальянец Витторио Гюи, француз Пьер Монте, англичанин Альберт Коутс, японец Хидемаро Коноэ… И приятно думать, что ныне наши советские дирижеры уже начинают передавать опыт молодым немецким дирижерам, которые и сами справедливо гордятся школой, давшей миру множество выдающихся музыкантов.

Но я еще не назвал Оскара Фрида. Между тем это была, фигура, можно сказать, символическая. В 1922 году Фрид первый из зарубежных музыкантов «прорвал блокаду», в которой находилась наша страна после Октябрьской революции. И тогдашние концерты его публика вспоминала долго и благодарно. В Москве Фрид попросил свидания с Лениным и задал ему вопрос: в каком костюме ему выступать перед новой — рабочей аудиторией. Владимир Ильич посоветовал ему выступать, как он привык, в с&мом лучшем костюме — во фраке.

Впоследствии изгнанный из нацистской Германии, Фрид поселился у нас и принял советское подданство. Он умер в Москве, в июле 1941 года. Я всегда вспоминаю начало одной из его статей: «Мои родители, — написал Фрид, — были хорошими музыкантами: отец немного играл на флейте, а мать умела слушать музыку…»

Как удивительно сказано! В этих словах я находил для себя невыразимое утешение.

Особой специальностью Фрида был Берлиоз. И нелегко представить себе лучшее исполнение Фантастической симфонии, чем у Фрида. Другой вершиной его дирижерского мастерства были симфонические поэмы Листа.

Конечно, воспоминания — это, прежде всего, то, чему был свидетелем сам. Но можно ли, слушая в филармонии музыку Листа, не вспомнить ни разу, что в 1842 году здесь давал концерты сам Лист. Что он играл в этом зале на фортепиано, потрясая петербургскую публику. И что его слушал тут Михаил Иванович Глинка. А видел Глинку в тот вечер и записал свои впечатления от игры Листа Владимир Васильевич Стасов, но не седобородый критик и теоретик искусства, а в то время — безусый ученик-правовед.

Стасов вспоминает зал, набитый битком задолго до начала концерта. Эстрада, пишет он, была установлена посредине, а на ней — два рояля хвостами в разные стороны, дабы Лист мог попеременно играть на двух инструментах, являясь лицом то к одной, то к другой половине зала.

С Глинкой Стасов в ту пору еще не был знаком, но жадно прислушивался к его разговору с сухой старой дамой, известной в свое время пианисткой Палибиной. Глинка рассказывал ей об игре Листа, которого слышал накануне в доме известного мецената графа Михаила Юрьевича Виельгорского.

Вдруг сделался шум, пишет Стасов, все повернулись в одну сторону, и мы увидели Листа, прохаживавшегося по галерее за колоннами под ручку с толстопузым графом Михайлом Юрьевичем Виельгорским, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, в завитом a la Аполлон Бельведерский кудрявом парике и в громадном белом галстуке. Лист был очень худощав, держался сутуловато. Но что сильно поражало — это его огромная белокурая грива на голове. Таких волос никто не смел тогда носить в России, они были., строжайше запрещены…

Посмотрев на часы, Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и, быстро подойдя к эстраде, вскочил сбоку на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки, бросил их на пол, низко раскланялся, сел. И без единой ноты прелюдирования начал вступительную фразу из увертюры «Вильгельма Телля». Он кончил эту пьесу, говорит Стасов, под гром рукоплесканий, какого, наверно, не было в Петербурге с 1703 года — то есть со дня его основания.

Можно ли тут не вспомнить, что Лист, познакомившись с Глинкой и проиграв страницы из партитуры «Руслана», до конца жизни — в продолжение полувека — говорил о гениальности Глинки. И что гениальным Глинку считал Берлиоз. А Берлиоз тоже приезжал в Петербург и выступал в этом зале. В первый раз в 1847 году. Дирижировал своей Фантастической симфонией, отрывками из «Ромео и Юлии»… И петербургская публика, в отличие от парижан, приняла его концерты восторженно.

Пять лет спустя Глинка впервые услышал здесь свою «Камаринскую». Успех был такой, что по всеобщему требованию ее повторили.

В 1863 году под этими сводами зазвучала музыка Рихарда Вагнера. Дирижировал сам Вагнер. И снова, как писал знаменитый русский композитор и выдающийся критик Серов, петербургская публика показала, что она — лучшая публика в мире. Между прочим, Вагнер первый из дирижеров повернулся к залу спиной. До него дирижер всегда стоял к залу лицом, а его пульт находился в середине оркестра.

Начиная с 1859 года тут проходили концерты Русского музыкального общества. Инициатором их и душой этих собраний был Антон Григорьевич Рубинштейн — прославленный

композитор, пианист, дирижер, основатель Петербургской консерватории. Многие годы концерты шли под его управлением. И в этом же зале публика аплодировала Антону Рубинштейну — великому пианисту.

С годами все чаще и чаще звучала в этом зале русская музыка — творения Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина… Дирижировал в этих концертах Балакирев. Вслед за ним стал дирижировать Римский-Корсаков. Выступал здесь как дирижер и Чайковский.

16 октября 1893 года под его управлением здесь была впервые сыграна Шестая — «Патетическая»—симфония.

Думала ли публика, что больше уже никогда не увидит и не услышит Петра Ильича? Девять дней спустя он скончался. И следующее исполнение Шестой симфонии — под управлением Направника — было посвящено памяти великого композитора.

Много стояло за этим пультом и великих дирижеров и прославленных композиторов. В разные годы Петербург рукоплескал здесь Гансу фон Вюлову, Артуру Никиту, Густаву Малеру, Рихарду Штраусу, Сен-Сансу, Дебюсси, Бела Бартоку, Яну Сибелиусу, Паулю Хиндемиту… Был зачарован фортепианною игрой Скрябина, Рахманинова, Иосифа Гофмана, Ферруччо Бузони… Восторгался скрипкой Венявского, Сарасате, Изаи, Джордже Энеску…

Отсюда пошла мировая слава Шаляпина. В 1896 году Василий Иванович Качалов, в ту пору еще петербургский студент, привез сюда молодого Шаляпина. И Шаляпин потом вспоминал, как был поражен в первый раз величественным видом зала, этими колоннами и массой публики. «Сердца коснулся страх, — пишет он, — тотчас сменившийся радостью. Я запел с большим подъемом. Особенно удались мне „Два гренадера“. В зале поднялся неслыханный мною шум. Меня не отпускали с эстрады. Каждую вещь я должен был петь по два, по три раза и, растроганный, восхищенный настроением публики, готов был петь до утра».

Все это было задолго до моего рождения. Но иногда мне кажется, что я слышал тогда этих «Двух гренадеров», потому что на этом концерте в пользу студентов были мои родители, в то время даже еще незнакомые между собой. И я «помню» этот концерт с самого детства.

С этим залом связана жизнь поколений. Тут бывал Лермонтов. Тут Полина Виардо покорила своим пением Ивана Сергеевича Тургенева. Тут рождались стихи Александра Блока. Этим воздухом дышали Роберт Шуман и Мусоргский. И Крамской, и Репин, и Бородин. И не случайно Репин изобразил

Бородина у колонны этого зала. Тут бывали музыканты, поэты, ученые… курсистки, студенты… Приходили сюда с юных лет, бывали здесь в продолжение всей жизни.

После Октябрьской революции сюда, в нетопленый зал, хлынула публика в буденовках, в бескозырках, в кожаных фуражках, в платках. Шли митинги. Кончались пением «Интернационала» и популярным концертом. Совершалась культурная революция.

Я слышал здесь Луначарского.

Здесь читал свои стихи Маяковский.

Этот зал видел смену эпох, был свидетелем великих событий.

В 1942 году, когда город задыхался в блокаде и люди умирали в домах и на улицах, в этом зале прозвучала Седьмая симфония Шостаковича, посвященная Ленинграду. Концерт состоялся 9 августа. Дирижировал Карл Ильич Элиасберг. Вся любовь нашего народа к искусству, сила его, вера в победу, стойкость, духовная красота — все прозвучало в этой симфонии и в этом, равном подвигу, исполнении.

Многие, кто слышал тогда симфонию, отдали за Ленинград жизни. Слава им и слава музыке, которая помогала им выстоять и защитить то, ради чего мы живем. А помнить этот концерт будут не только те, кто слышал его, а все человечество!

Седьмую симфонию исполнял второй оркестр Ленинградской государственной филармонии, созданный в 1931 году. Старший оркестр — заслуженный коллектив республики — во главе с Мравинским работал в то время в Новосибирске.

Многое изменилось в жизни этого концертного зала. Иные имена украшают его афиши — от Мравинского до Герберта Караяна.

За эти годы в гости к ленинградским музыкантам приезжали оркестры Берлина, Вены, Праги и Бухареста, Лондона, Рима, Парижа, Нью-Йорка, Бостона, Филадельфии, Кливленда…

И сам ленинградский оркестр вместе с Мравинским совершал за эти годы концертные турне по всему миру. И всюду о нем говорили и говорят как о замечательном явлении музыкальной культуры.

Мог ли я думать в прежние годы, что я сумею когда-нибудь вслух выразить ему свою благодарность!

…Первый звонок. Сейчас начнется концерт Мравинского…

Как и прежде, я убежден, что Ленинградская филармония — одно из лучших мест на земле. И рад, что мог исповедаться вам в этой любви, которую пронес через всю жизнь.

3

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА

1

Лермонтов начал писать стихи четырнадцатилетним подростком, И очень скоро, освободившись от прямых подражаний старшим, научился воплощать свой собственный душевный и умственный опыт. Поэтические тетради его пансионской и университетской поры напоминают дневник. Это — непрерывный лирический монолог, пламенная стихотворная исповедь. Самое лучшее он читал близким друзьям, вписывал в альбомы приятельниц. Но ничего не печатал — ни в студенческую пору, ни позже, когда переехал из Москвы в Петербург и поступил на военную службу. Поэма «Хаджи Абрек», появившаяся за его подписью в одном из столичных журналов, не в счет: она напечатана без ведома автора.

В сущности, первым произведением, с которым Лермонтов собирался вступить на литературное поприще, был «Маскарад» — романтическая драма в стихах. Но цензура не пропустила ее. И он снова отложил решение выйти на суд читающей публики.

Что могло удерживать его от этого шага? Робость? Неуверенность в своих силах? Нет! С юных лет в нем жила глубокая вера в свое великое предназначение, непоколебимое убеждение, что он родился для свершения подвига. Его не смущало, что кто-то сравнил его с Байроном, Он верил, что он — новый избранник, только ему предназначен иной путь, иная судьба, потому что он родился в России и с русской душой. Семнадцати лет он мечтал обессмертить каждый день своей жизни. Ему грезилось, что его ждет изгнание, что он пойдет впереди мятежной толпы и пожертвует собой ради «общего дела». Он посвящает стихи «сынам славян» — декабристам, заточенным в снегах Сибири. Он убежден, что должен выстрадать право называться поэтом:

Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман:
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.

Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.

И вся его жизнь — это никогда не прекращавшийся труд, непрерывные поиски совершенства, стремление выразить в поэзии еще небывалое. Стихотворные строки рождаются не только за письменным столом в маленькой комнатке под крышей московского особнячка; они возникают среди разговора в шумном великосветском кругу, в университетской аудитории. Позже, когда он стал офицером, если не случалось под руками бумаги, он записывал стихи на дне ящика во время дежурства в полку; на стенах тюремной камеры; на серой обертке, макая спичку в сажу, разведенную каплей вина. Со стороны могло казаться, что он пишет для развлечения, без труда, между делом. И только самые близкие друзья — мы тоже можем теперь убедиться в этом, изучая его тетради, — знали, что Лермонтов годами вынашивал замыслы, всю жизнь возвращался к излюбленным темам и образам.

По словам человека, хорошо его знавшего, Лермонтов переносил жизненные невзгоды, как они переносятся людьми железного характера, предназначенными на борьбу и владычество. Как много эта характеристика объясняет в его творчестве и судьбе.

Избрав своим орудием поэзию, он не искал занять скромное место на журнальной странице. Он должен был произнести перед миром слово, какого не сказал ни Пушкин — его кумир, ни Байрон, ни кто другой из поэтов. А вступить на поэтическое поприще ему предстояло в эпоху, сверкавшую поэтическими талантами. И он медлил.

Написав «Бородино», он решил, что время пришло. Подобного стихотворного рассказа о величайшей поре русской истории в литературе еще не бывало. Он отослал стихотворение в пушкинский журнал «Современник». Но тут по Петербургу разнесся слух, что Пушкин ранен на поединке и положение его безнадежно. Это известие рассекло жизнь Лермонтова надвое. Когда, после двухдневных страданий, Пушкин скончался, он написал элегию «Смерть поэта». Он сказал в ней все, что думал о Пушкине. И это было то, что думал и чувствовал в те дни каждый русский. А потом приписал строфу — крикнул в ней, что Пушкина убили вельможи, окружившие царский трон. Его отправили на Кавказ, в ссылку. Так, еще прежде, чем на страницах пушкинского журнала явилось «Бородино», имя Лермонтова и слава Лермонтова навсегда связались в сознании

русского общества с именем и гибелью Пушкина.

2

Все удивительно в этой громкой поэтической славе. И дерзкий вызов придворной знати, заключенный в последних строках «Смерти поэта». И прозвучавший в них голое общественного протеста — впервые после двенадцатилетнего молчания, воцарившегося в стране в день декабрьской катастрофы. И сочетание двух огромных литературных и политических событий — гибели Пушкина и выступления молодого поэта, еще никому не известного, но уже зрелого, которому суждено отныне стать преемником Пушкина в осиротевшей литературе. И самое соседство великих имен в один из самых трагических моментов русской истории. Все это легендарно по историческому значению, по величию подвига, по одновременности совершившегося, что так редко случается в жизни и граничит с высоким искусством. Никто из поэтов не начинал так смело и вдохновенно, как Лермонтов! Ничья слава не бывала так внезапна! Вот он сказал слова правды о великом поэте, которого даже лично не знал. И уже обречен. И его ожидает та же судьба и такая же гибель — на поединке. Не много знает наша история таких колоссальных трагедий, вытекающих одна за другой, и таких блистательных эстафет, являющих великие силы народа, способного послать одного гения на смену другому!

Только четыре года жил Лермонтов с этого дня. Только четыре года определял направление русской поэзии. И в этот короткий срок создал то, что составляет лучшую часть его поэтического наследия, — «Песню про царя Ивана Васильевича…», «Демона», «Мцыри», «Сказку для детей», «Героя нашего времени», книгу стихов и еще целый альбом стихотворений удивительных — по музыкальности, живописности, разнообразию, по совершенству воплощения, безграничной мощи таланта. Тут и «Дары Терека», и «Молитва», «Казачья колыбельная песня», «Дума», «Три пальмы», «Сон», «Валерик», «Последнее новоселье», «Родина»… Всё за четыре года! Написанное на постоялых дворах, в кибитках, в кордегардии, после светского раута, в перерыве между боями. Эти годы — время деятельного участия Лермонтова в журнале «Отечественные записки», горячих литературных и политических споров, сближения с Белинским. Это чудо — последние годы Лермонтова! До сих пор с восторгом и горечью задумывается удивленный читатель, не в силах постигнуть, как мог все это

создать человек, убитый на двадцать седьмом году! Во всей мировой литературе не назвать другого поэта столь великого дарования, который погиб так рано!

Нет спору — юношеские творения Лермонтова означены чертами гения. И зрелый Лермонтов весь подготовлен этой подвижнической работой. Но какой внезапный взлет! Какое разнообразие в зрелых стихах, тогда как ранние написаны словно в одном ключе. И невольно каждый, кто перечитывает Лермонтова, стремится понять причины этой поразительной перемены.

3

Перелистывая стихи, писанные в юные годы, вы поминутно задумываетесь, стараясь представить себе вдохновившее поэта событие. Вот продолжение разговора, которого мы не знаем. Вот ответ на упрек, которого мы не слышали. Или памятная дата, ничего не говорящая нам. В юных стихах запечатлены «моментальные» состояния и настроения: недаром Лермонтов не хотел их печатать. До конца их понимали лишь те, кто был вполне посвящен в его жизнь и душевные тайны.

В зрелые годы он уже осуждал опыты первых лет. А вместе с ними и то направление поэзии, которое утверждал с таким вдохновением. Все чаще уходил он от романтических гипербол — изображения неземной красоты, неистовых страстей, исступленной ненависти, смертельных мучений любви. Уже иронически признавался:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей
И бури шумные природы
И бури тайные страстей.
Но красоты их безобразной
Я скоро таинства постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык…

Чем старше он становился, тем все чаще соотносил субъективные переживания и ощущения с опытом и судьбой целого поколения, все чаще «объективировал» современную ему жизнь. Мир романтической мечты уступал постепенно изображению действительности. Борется и умирает героический Мцыри, реет Демон над горами Кавказа на своих могучих крылах.

Но все чаще в поэзию Лермонтова вторгается повседневная жизнь и конкретное время — эпоха 30—40-х годов с ее противоречиями — глубокими идейными интересами и мертвящим застоем в общественной жизни. Порожденные этим состоянием душевные конфликты людей своего времени Лермонтов, как никто, сумел выразить в стихах, в которых такое могучее впечатление производят его антитезы — столкновение противоположных понятий: «господа» и «рабы», «свобода» — «изгнанье», «холод» — «огонь», «злоба» — «любовь»:

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Скорбная и суровая мысль о поколении, которое, как казалось ему, обречено пройти по жизни, не оставив следа в истории, вытесняла юношескую мечту о романтическом подвиге. Лермонтов жил теперь для того, чтобы говорить современному человеку правду о «плачевном состоянии» его духа и совести, о поколении малодушном, безвольном, смирившемся, живущем в тесных пределах, без надежды на будущее, И это был подвиг труднейший, нежели готовность во имя родины и свободы погибнуть на эшафоте. Ибо не только враги, но даже и те, ради которых он говорил эту правду, обвиняли его в клевете на современное общество. И надо было обладать талантом Белинского и его прозорливостью, чтобы увидеть в «охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь» веру Лермонтова в достоинства жизни и человека. «Это вопль страдания, но вопль, который облегчает страданье», — писал великий критик, оправдывая и разделяя этот суровый взгляд.

4

Не только внутреннее возмужание было причиною стремительного развития Лермонтова. С того дня, когда он, подхватив знамя русской поэзии, упадавшее из рук убитого Пушкина, встал на его место, он уже обращался к своему современнику, поднимал перед ним «вопрос о судьбе и правах человеческой личности» и отвечал на него всем своим творчеством. Вся читающая Россия слышала теперь его голос. И чем больше становилась его популярность, тем быстрее созревал он как поэт и писатель, принявший на себя, если снова применить

здесь выражение Белинского, роль «вождя, защитника и спасителя» публики от формулы «самодержавие, православие и народность».

Но была и другая причина бурного созревания его таланта. Обстоятельства увели его из узкого великосветского круга, оторвали от гусарских пирушек. Героический мир, в котором так удивительно сочетались война и свобода, сражающийся Кавказ, снова открылся ему. И жизнь разнообразная, новая, полная опасностей и лишений, породила в нем чудесные замыслы. Он побывал на Кавказских водах, в приморских городках и казачьих станицах, в тележке или верхом путешествовал вдоль Кубани и Терека, по Военно-Грузинской дороге, по долинам Азербайджана и Грузии, жил в Тифлисе и в Ставрополе, участвовал в кровопролитных боях, наблюдал степных помещиков и «водяное общество», близко узнал лихих чеченских наездников, скромных офицеров-кавказцев, мудрых русских солдат, отводил душу в беседах с участниками восстания 1825 года, встречал контрабандистов и людей высокой культуры — грузинской, азербайджанской, стал изучать «татарский язык». Легенды, сказки, предания народов свободолюбивых, воинственных — все напоило воображение поэта новыми впечатлениями, безгранично расширило тесные пределы той жизни, которой он принадлежал по рождению и воспитанию. Читая «Демона» в походной палатке новым своим сослуживцам, он видел нового демократического читателя — бедных армейцев, офицеров провинциальных полков. Этот читатель, ставший героем последних творений Лермонтова, все более выявлял в нем тот возвышенный взгляд на людей, который так трогает нас в описании обманутого в своих ожиданиях Максима Максимыча, при чтении «Казачьей колыбельной песни», «Валерика» и «Соседки». Богатый и трудный жизненный опыт, широкие взгляды и то, что мы называем «ответственностью перед читателем», формировали новый стиль Лермонтова, новое направление творчества. И может быть, именно в этом разгадка секрета, почему так много зрелых стихотворений Лермонтова превратилось в народные песни. Их простота равна глубине содержания, они доступны подростку и сопровождают нас через всю жизнь. Время идет, но ни одно слово не устарело в его стихах, ни одно не требует пояснения. Даже у Пушкина еще встречаются имена из мифологии древних, порою, особенно в ранних гражданских стихах, обращает внимание нарочитая архаическая торжественность стиля. Читаешь Лермонтова, и кажется, язык не испытал за полтора столетия никаких перемен. И воспринимаются его стихи как песенная, как народная речь, которая никогда не стареет:

Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя…

Не только слово его — не стареет и мир его чувств: никогда не перестанут восхищать и наводить на глубокие думы вызывающие глубокую грусть отношения чинары с дубовым листком, спор горных вершин, грезы одинокой сосны и пальмы, сговор Терека с Каспием, плач старого утеса по золотой тучке. Навсегда останется непостижимо прекрасной та суровая простота, с какою передает последнюю просьбу умирающий в «Завещании», «Выхожу один я на дорогу…» — мысли, полные внутренней музыки, произнесенные тихим голосом для себя. Сколько горьких сомнений в «Думе», смелой правды, сказанной без пощады и лицемерия. И сколько гордой и нежной любви к «печальным деревням» и проселкам в «Родине». При этом не перестаешь удивляться: «Бородино», «Памяти Александра Одоевского», «Три пальмы», «Последнее новоселье» принадлежат одному поэту, — и все это создано почти юношей, «На воздушном океане» Лермонтов написал в двадцать четыре года! И когда наиболее прозорливые современники сравнивали его с Байроном или называли «русским Гёте», они стремились не умалить его, и поставить в один ряд с величайшими поэтами века.

Его стихи уже переводили на иностранные языки, «Песня про даря Ивана Васильевича…» была поставлена в ряд выдающихся эпических творений во всей мировой поэзии, читающая Россия «сходила с ума» от «Демона» и «Героя нашего времени». Но протест против самых основ общественного устройства, несогласие с ним, заключенные во всех, даже в лирических, созданиях Лермонтова, вызывали все более жестокие ответные меры. Последней каплей был роман о Печорине. Император назвал его «жалкой и отвратительной» книгой, а Лермонтова испорченным и неспособным писателем.

Отношение императора отозвалось в суждениях великосветских кругов и в отзывах официозной печати, подвергнувшей роман уничтожающей критике. Наиболее проницательные современники понимали, что положение поэта, снова отправленного в кавказскую ссылку, трагично. «Что наш Лермонтов? — спрашивал редактора „Отечественных записок“ в конце лета 1841 года московский поэт Василий Красов. — Нынешней весной перед моим отъездом в деревню за несколько дней я встретился с ним в зале благородного собрания — он на другой день ехал на Кавказ. Я не видел его 10 лет (он когда-то был короткое время моим товарищем по университету) — и как

он изменился! Целый вечер я не сводил с него глаз. Какое энергичное, простое, львиное лицо. — Он был грустен — и когда уходил из собрания в своем армейском мундире и с кавказским кивером — у меня сжалось сердце — так мне жаль его было! не возвращен ли он?..»

Красов писал, еще не зная в своей деревне, что в столице уже получено с Кавказа глухое известие:

> «15 июля, около 5 часов вечера разразилась ужасная буря с молниею и громом: в это самое время между горами Машукою и Бештау скончался лечившийся в Пятигорске М. Ю. Лермонтов».

«Нельзя без печального содрогания сердца читать этих строк», — писал в «Отечественных записках» Белинский. И чтобы читатели могли понять, что Лермонтов умер не своей смертью, что он убит, великий критик процитировал строки из «Евгения Онегина»:

> Младой певец
> Нашел безвременный конец!
> Дохнула буря, цвет прекрасный
> Увял на утренней заре!
> Потух огонь на алтаре!

Большего сказать было нельзя!

Вопрос о том, что сделал бы Лермонтов, проживи он хотя бы до возраста Пушкина, мешает иным оценить наследие Лермонтова. Он погиб накануне свершения новых поразительных замыслов, которые открыли бы новые грани его таланта.

Писали о нем, как о юноше, который собирался, но не успел сказать главного. Это неверно: «Война и мир» не стала бы менее зрелым романом, если бы Лев Толстой не успел написать «Анну Каренину».

В каждый момент гениальный поэт, обращаясь к читателю, вполне выражает себя.

И стремление заглянуть в будущее, которое так жестоко было у него отнято, не умаляет великих достоинств того, что Лермонтов создал.

ИЗВАЯНИЕ ГЕРОЯ…

(Речь на митинге, посвященном открытию памятника М. Ю. Лермонтову в Москве 4 июня 1965 года)

Перед вами возвышается изваяние героя.

Да, это именно так. Ибо героической была жизнь этого гения. Самый дух поэзии Лермонтова полон героической отваги.

Как назовете вы юношу, который в один из самых трагических дней, какие когда-либо переживала Россия, — в день гибели Пушкина — смело крикнул на весь мир, на все времена, что величайший поэт убит палачами свободы, приближенными императора Николая?!

Сколько свершалось до этого смелых гражданских подвигов, сколько их свершилось с тех пор! Но Лермонтов навсегда останется одной из самых героических фигур в истории русской литературы, в истории русского общества.

Кто написал поэму про Мцыри, умирающего потому, что для него нет жизни без свободы и родины?!

Кто создал Демона — этот образ вечного искателя истины, олицетворение свободной мысли, протеста против духовного рабства, непримиримого врага неба?!

В тех условиях это равнялось подвигу. И сделать это мог только герой.

Написав своего Печорина, Лермонтов сказал жестокую правду о своем времени. И сказать ее мог только тот, кто наделен был характером политического деятеля. Недаром современники писали о Лермонтове, что он обладал «железным характером, предназначенным на борьбу и владычество».

В эпоху, когда он творил, революция была невозможна, планы декабристов сокрушены. И призывы поэта к вольности, к мужеству, к действию, обещание свободы поддерживали надежду, передавали завет погибших живым и будущим поколениям. В беспросветную ночь николаевского царствования слово Лермонтова сверкало как факел эстафеты, звучало как колокол, возвещавший наступление новой зари.

Обращая к Лермонтову его собственные слова, мы можем сказать ему:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой,
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

С тех пор как отроческая рука его вывела первую строчку, вся его жизнь являла непрерывный труд, непрестанные поиски совершенства.

И он достиг его — достиг его высочайшей степени. С чувством восхищения и благодарности, с благоговением произносим мы строки его стихов и поэм, перелистываем страницы гениального романа «Герой нашего времени». И вспоминаем при этом слова великого художника слова — Чехова, который, перечитывая книгу Лермонтова, приходил в изумление: «Да как же мог он, будучи почти мальчиком, сделать это?»

Да, все, что создал Лермонтов, — создал человек, не доживший до зрелого возраста. Но решительно все, кроме самых ранних вещей, поражает зрелостью мысли и чувства; все тонко, глубоко, дальновидно и отмечено такой простотой, таким богатством содержания, блеском и разнообразием формы, составляет такой колоссальный вклад, такой этап в развитии нашей литературы, что не было в России писателя, который не признал бы над собою его творческой власти, — от Льва Толстого, Тургенева, Достоевского до Маяковского, до ныне здравствующих поэтов и писателей наших. Кажется, нет среди них ни одного, кто не видел бы в Лермонтове одного из великих своих учителей.

Лермонтов создал психологический русский роман. При этом роман глубоко философский по содержанию. От него — от «Героя нашего времени» — пошла психологическая русская школа, которая в продолжение ста лет оказывает мощное влияние на литературу всемирную. И когда об этом подумаешь, становится ясной та роль, какую Лермонтов сыграл в становлении мировой реалистической прозы.

А величие Лермонтова-поэта! Имя его невольно произносится вслед за Пушкиным. Глубоко контрастные по характеру, по своему душевному складу, они живут в нашем сознании в единстве их творческого метода, в единстве их литературного патриотического дела, в сходных судьбах: зачинатель и преемник, величайший поэт и юный его продолжатель, который, войдя в литературу вслед за Пушкиным, не померк в сиянии пушкинской славы, но по праву встал рядом с ним.

Какою же надо обладать силой духа, какими раскаленными

словами писать, чтобы оказаться достойным такого соседства, не померкнуть, не выглядеть рядом с Пушкиным малым светилом! И мы смело можем сказать, что в день, тогда закатилось солнце русской поэзии, на небосклоне изошло новое солнце — Лермонтов. Он явился как залог, как иказательство того, что никогда не замолкнет русское слово, не померкнет сияние русской поэзий, ее жар, ее животворящая сила, ее способность выражать мысли общества, формировать облик прогрессивного человека эпохи.

Он стал частью нашей души — души каждого русского, каждого советского человека. Нет народа в нашей стране, эый не считал бы его своим, ибо для Лермонтова, точно так же как и для Пушкина, не было национальных различий. Лермонтов остро чувствовал свою связь с русской землей, с русской историей, с русской культурой, с гордостью говорил, что он поэт русский, с «русскою душой». Но во всех народах он уважал национальное достоинство, как истинно русский человек и великий поэт.

Посланный царем на войну с кавказскими горцами, он писал о ненужном кровопролитии, о ненужных страданиях, о ненужной людям войне. Писал, размышляя о человеке:

Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но непрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?..

Это говорил автор «Бородина», поэт, воспевший героический подвиг народа в Отечественной войне. Потому что защита Отечества и вторжение в чужую жизнь были в его представлении разными понятиями.

Вот он стоит — молодой, полный мысли, один из самых одаренных поэтов, которые когда-либо рождались на земле, — стоит на том месте, откуда начинался его жизненный путь. И, открывая ему этот памятник, мы воздаем ему долг многих поколений читателей, благодарных ему за то, что он был, за то, что он будет всегда, за то, что каждое его создание заставляет трепетать наше сердце, живит нашу мысль, зажигает воображение и устремляет его вперед.

ПРОСТОИ СПИСОК ДЕЛ

В истории рукописного наследия Лермонтова было множество драматических эпизодов. Далеко не все уцелело из поэтических произведений его, не говоря уже о письмах, рисунках, картинах. Кое-что из сочинений было отобрано при аресте и, видимо, уничтожено. Несколько тетрадей со стихами брошены в реку, когда горцы напали на кавказскую почту. Но один эпизод достоин сожаления особого: в 1842 году близкий родственник Лермонтова, состоя в Кременчуге адъютантом при начальнике артиллерии, оставил на «некоторое время» сыну его связку черновых бумаг, которую поэт отобрал перед последним отъездом своим на Кавказ, в 1841 году, чтобы потом еще раз просмотреть ее. В этой связке были стихи неизвестные. Много листов из нее пропало.

В 1865 году живший в Кременчуге доктор медицины Н. А. Долгоруков предлагал прислать в Петербург «сотни стихов» Лермонтова (очевидно, имея в виду не стихотворения, а стихотворные строки). И сообщил, что среди них имеется маленькая, вполне законченная поэма и несколько стихотворений, написанных Лермонтовым по-французски.

Но дело о покупке этих бумаг почему-то расстроилось, и что это были за стихи, нам до сих пор неизвестно. Уцелевшая часть кременчугской пачки, заключенная в переплет, попала потом в Москву, в библиотеку собирателя А. Д. Черткова и — вместе с ней — в собрание Исторического музея. Было это давно. С тех пор многие поколения редакторов разворачивали «Тетрадь Чертковской библиотеки». И все-таки одну запись Лермонтова никто не заметил, и не использовал. Она не попала ни в академическое, ни в какие другие издания.

Это — перечень дел на обороте листа, на котором писалось стихотворение 1835 года «Опять, народные витии». Судя по этому, и список 1835 года.

Лермонтов, которому исполнился двадцать один год, служит в царскосельском гусарском полку и разъезжает по Петербургу с визитами. Некоторые имена и фамилии записаны сокращенно. И все же попробуем разгадать их и восстановить этот день жизни молодого поэта.

Этот список выглядит так:

Шлипен-
новое:
Кат. ал.

Алекс алек:
Торсуков
Лонгинов
Кирееву обед:
веч. щерб:, Пономареву,
К Столыпину, устимов.

Прежде чем обратиться к перечисленным здесь фамилиям, представим себе литературные дела Лермонтова.

Он живет не только в Царском Селе, где стоит полк, но и в Петербурге, на Садовой, у бабушки. В этой квартире вместе с ним живет его друг — Святослав Раевский, шестью годами старше его, образованный юрист, прослушавший курс двух факультетов Московского университета. Раевский имеет связи в литературном кругу и заботливо следит за литературными занятиями Лермонтова. Лермонтов еще не печатается. Он решил дебютировать новой пьесой. И вот работа над «Маскарадом» окончена.

Прежде чем представить пьесу в драматическую цензуру и на театр, Раевский — он служит столоначальником в департаменте — поручает своим сослуживцам, которые вечерком заезжают к ним е Лермонтовым на Садовую улицу по-приятельски, прочитать драму и выверить списки. После этого пьеса поступает в драматическую цензуру III Отделения. Одновременно Раевский передает пьесу двоюродному своему брату А. Д. Кирееву. Это — управляющий конторой императорских театров. Но чиновник Инсарский пишет: он управлял конторой театров, на самом же деле был «могущественным и неограниченным повелителем всего театрального мира… Кто не знает и не помнит Киреева? — продолжает Инсарский. — Если говорили о театрах, если вы имели какое-либо дело до театров, на первом плане был Киреев, как будто бы ни Гедеонова, ни других личностей, имеющих значение в этом мире, не существовало».

Впоследствии, несколько лет спустя, Киреев выступит в роли издателя «Стихотворений» Лермонтова и «Героя нашего времени». А пока Лермонтов должен еще только познакомиться с ним. Если пьеса ему понравится, он вручит ее директору театров А. М. Гедеонову, и тогда можно рассчитывать, что «Маскарад» будет поставлен на императорской сцене.

Лермонтов отправился к полку в Царское. Раевский посылает туда письмо, в котором поздравляет друга с успехом и передает приглашение Киреева: Киреев хочет познакомить его с Гедеоновым.

Приехав в Петербург, поэт едет к Синему мосту на Мойку,

чтобы навестить Карла Антоновича Шлиппенбаха: барон Шлиппенбах — генерал, начальник той самой юнкерской школы, из которой Лермонтов год назад выпущен в полк. Но отношения с ним и с его женой на этом не оборвались.

Об этом мы знаем из письма бабки Е. А. Арсеньевой, в котором упоминается Мавра Николаевна Шлшшенбах: выдав дочерей замуж, она заскучала, пристрастилась к картам, А сам Шлиппенбах болел и все еще слаб.

Новое: — надо думать, тайный советник Николай Петрович Новосильцев, по словам Гоголя, известный «всем нашим литераторам». Он сын Кат. ал., указанной в следующей строке, — Катерины Александровны Новосильцовой, восьмидесятилетней старухи, вдовы знаменитого сенатора П. И. Новосильцева, умершего еще в начале александровского царствования, И она и сын ее знакомы Лермонтову и старухе Арсеньевой, Недаром Арсеньева пишет, что видела как-то Катерину Александровну Новосильцову и удивлена: «ничего не переменилась». Зато сын — Николай Петрович — «был очень болен — инфламация в желудке», но поправляется.

Новосильцова живет на Миллионной, рядом с семьей своего брата Ардалиона Александровича Торсукова. Эта фамилия также включена в перечень предстоящих визитов Лермонтова. Торсуков — обер-гофмейстер двора, женатый на племяннице известной шутихи Екатерины II — Марии Саввишны Перекусихиной. «Он был в большой дружбе с сестрой, — пишет в своих мемуарах Ф. Вигель, — и их два дома составляли почти один: потому-то между всякой всячины встречался у них народ придворный и люди хорошего тона».

Надо ли говорить, что, с их точки зрения, Лермонтов принадлежит ко «всякой всячине». И отметим, забегая вперед: строки «Смерти поэта», которые будут написаны через год с небольшим, — характеристика «известной подлостью прославленных отцов» и придворных потомков этих отцов — возникнут не понаслышке, а на основании собственных наблюдений над знатью, поднявшейся подобно грибоедовскому Максиму Петровичу, который «сгибался вперегиб», чтобы насмешить Екатерину II. Или, как говорит у Лермонтова в «Маскараде» Казарин об этих новоиспеченных вельможах:

Из грязи
Вошли со знатью в связи,
А все ведь отчего? — умели сохранять
Приличие во всем, блюсти свои законы,
Держались правил… глядь!..

При них и честь и миллионы!..

Торсуковы породнились с Кикиными: Кикины — знакомые Лермонтова. Сохранился лермонтовский акварельный рисунок, который стоит карикатуры: отвратительный, сморщенный, брюзгливый старик Кикин, очевидно Алексей Андреевич, тот, что шесть лет спустя будет писать о дуэли, жалея Мартынова, и злорадствовать, извергая хулу на погибшего Лермонтова.

В доме матери живет и другой Новосильцов — Петр Петрович, кавалергард, однополчанин Дантеса, женатый на некоей Меропе Александровне Беринг. Эта Мерона Новосильдова даже в 80-х годах не могла спокойно разговаривать о Лермонтове и отзывалась о нем так резко, что брань ее противно цитировать. Можно было бы и не упоминать про Меропу и про мужа ее… но нет! На дочери их женат приятель Лермонтова, лейб-гусар Н. С. Вяземский. И жене его принадлежат две акварели Лермонтова, хранящиеся ныне в собрании Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина: «Бивуак лейб-гвардии Гусарского полка в Царском Селе», писанный как раз в 1835 году, и другой: «Мельница с тройкой».

Однако вернемся к перечню дел!

Если Новосильцовы живут на Миллионной, дом № 16, угол Мошкова, а Торсуковы на Миллионной, дом № 11, чуть ближе к Марсову полю, и эти два дома составляют «дочти один» дом, то кто же обозначенный между ними Алекс а лек:?

Предположить, что Лермонтов уехал с Миллионной, чтобы тотчас снова вернуться туда?

Тут простор для догадок широкий. Это может быть, скажем, брат бабушки, обитатель Казани и Симбирска Александр Алексеевич Столыпин, приехавший в Петербург и остановившийся у знакомых. Но возможно, что это брат Меропы Александровны — Алексей Александрович Беринг.

С Миллионной улицы Лермонтов едет к Лонгиновым на Сергиевскую. Николай Михайлович Лонгинов — статс-секретарь у принятия прошений на имя царя. Считаясь с Лонгиновыми в родстве по Арсеньевым, Лермонтов постоянно видится с ними.

Первая половина дня пролетела. Поэт спешит к Александринскому театру, где квартирует Киреев и где должна решиться, как думает Лермонтов, судьба постановки. Следовательно, в этот день ему еще неизвестно, что цензура запретит «Маскарад». Значит, происходит все это до 8 ноября 1835 года, когда первая трехактная редакция «Маскарада» возвращена поэту «для перемен».

У Киреева Лермонтов встречается с Гедеоновым. Обед затянулся. Выходит оттуда Лермонтов вечером. Ему предстоит повидать однополчанина своего Александра Щербатова. Он живет на Фонтанке. Если это другой Щербатов — Дмитрий, дело от этого не меняется: он тоже гусар и однополчанин. От Щербатова Лермонтов поспешает на Пантелеймоновскую — к лейб-гусару Пономареву — «Камашке». Потом на Театральную площадь к Мордвиновым, у которых живет его родственник, однополчанин и друг Столыпин — Монго. А если это Алексей Григорьевич Столыпин? Разница в данном случае тоже невелика, Потому что и этот родственник, И тоже однополчанин. Если так, то Лермонтов поскакал от «Камашки» не к Большому театру, а на Караванную улицу, где живет мать А. Г. Столыпина, родная сестра бабки Арсеньевой — Наталья Алексеевна Столыпина.

Последний в списке Устинов или Устимов. Кто это? Миша Устинов, приехавший из Саратова молодой человек, на сестре которого женат младший брат бабушки Афанасий Алексеевич Столыпин?

Так хочется думать, но не выходит: довольно ясно читается «м». Очевидно, это Николай Устимович — штаб-ротмистр гусарского полка. Похоже, что эти объезды гусар — клич на ночную пирушку.

Список можно считать расшифрованным. Если и скажет кто, что какую-то фамилию можно объяснить иначе, — общего смысла записи это никак не изменит.

Могут еще сказать: пустяковая запись, для понимания Лермонтова ничего не дает — великосветские визиты, гусары!.. Неверно.

Лермонтов знакомится с жизнью петербургского света, которая дала уже материал для «Маскарада», а теперь послужит основой для описаний «Княгини Литовской», где появится молодой человек 30-х годов Григорий Александрович Печорин. Это будут страницы, чем-то сходные с Гоголем, хотя «Мертвые души» выйдут к читателю только через шесть лет, когда Лермонтова не будет в живых, Но кто-то сказал замечательно: между «Ревизором» (1836) и «Мертвыми душами» (1842) поместился весь Лермонтов.

С гоголевским юмором делит Лермонтов в описании бала танцующих кавалеров на два разряда: одни «добросовестно не жалели ни ног, ни языка, танцевали без устали»; и другие — «люди средних лет, чиновные, заслуженные ветераны общества, с важною осанкой и гордым выражением лица, скользили небрежно по паркету».

И какое интересное получается сочетание гоголевских

интонаций и лермонтовских противопоставлений, когда он показывает, как все естественное, природное в этих людях забивает блеск мишуры, которую можно купить на золото, Вчитайтесь в строки, следующие за описанием танцоров!

«Но зато дамы… О, дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!… сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент… чудеса природы и чудеса модной лавки… волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки…»

Где же происходит этот блестящий бал? Девятая глава романа, в которой Лермонтов описывает эту сцену, начинается так:

«Баронесса Р. была русская, но замужем за курляндским бароном, который каким-то образом сделался ужасно богат: она жила на Миллионной в самом центре высшего круга. С 11 часа вечера кареты, одна за одной, стали подъезжать к ярко освещенному ее подъезду…»

Прервем на минуту чтение. Можно ли сомневаться в том, что, когда Лермонтов писал это слово — «Миллионная», — Миллионная улица возникла на мгновенье перед его мысленным взором со всеми этими Новосильцевыми и Торсуковыми. И это видение отразилось в следующей фразе, совместившей в себе все то главное, что было связано для него с этой именитой николаевской знатью.

«Для этого общества, — продолжает Лермонтов, — кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями (какие бы они ни были), имя столько у нас знакомое лакейским, чтоб швейцар его не исковеркал, и чтобы в случае, когда его произнесут, какая-нибудь важная дама, законодательница и судия гостиных, спросила бы — который это? не родня ли он князю В. или графу К.?»

Список, обнаруженный нами, совсем невелик. Но и он послужит изучению той среды, которую Лермонтов заклеймил в «Маскараде», в «Княгине Лиговской», в стихах на смерть Пушкина, в «Герое нашего времени»… Среды, которая Лермонтова не только убила, но долго и старательно продолжала клеветать на него.

ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ МЕЛОЧИ

ГАЛЕРЕЯ ВЕЛИКИХ

Кто не знает в лицо знаменитых писателей наших? Во всю длину школьного коридора висят их портреты — от Ломоносова до Фадеева: Крылов, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский… Каждому советскому школьнику известны их имена и отчества, годы рождений и смерти, факты их биографии.

Но кто скажет уверенно: сами писатели знали друг друга — те, что жили в одну эпоху? Встречались? Слышали друг о друге?

Книги на эту тему пишутся редко. Да, по правде сказать, на некоторые вопросы сразу и не ответить. И хотя известно, что творили они в одну эпоху, а иные даже и в одном городе жили, нить, что связывала их, оборвалась. Подобно бусам, рассыпались факты их биографии, и нечем связать. А если сумеешь найти и соединить концы нити, поэты словно выходят из рам и окружаются в нашем представлении теми, среди которых творили. И смотришь: соединяли этих великих писателей не только идеи великие, но и люди, чаще всего теперь уже никому не известные, которые только тем примечательны, что знавали великих своих современников, слушали их и первыми их читали.

Трудно поверить сейчас, что в продолжение долгих десятилетий считалось, что Лермонтов прожил «однообразную и огражденную» со всех сторон жизнь. И это писали о том, чья жизнь полна самых драматических эпизодов, а томики его великих стихов и поэм, удивительный роман его «Герой нашего времени» — следствие не только замечательного ума, гениального дарования, трудоспособности фанатической, но и богатого опытом жизненного пути.

Советские литературоведы употребили немало стараний, чтобы заменить ходячие сплетни и анекдоты о Лермонтове подлинным пониманием его поэзии и его исторической судьбы. И сделали многое. В частности, следует считать отвергнутым навсегда распространенное еще не так давно представление, будто Лермонтов был мало связан с литературной средой. Теперь не так просто назвать поэта, прозаика, критика того времени, с которым Лермонтов не соприкоснулся бы на своем литературном пути. И даже о тех, которые умерли прежде, чем он начал писать стихи, Лермонтов имел представление живое, не вычитанное.

Почти рядом висят портреты — Грибоедов и Лермонтов.

Но только недавно стало известно, что в последние годы

жизни Лермонтов собирался писать роман о Грибоедове.

Грибоедов погиб в Тегеране, когда Лермонтову шел пятнадцатый год и он учился в Москве, в пансионе, в котором, кстати сказать, в свое время учился и Грибоедов.

Но если он не знал Грибоедова, то «Горе от ума» знал по рукописи и помнил, наверно, от первой до последней строки, Среди литературных учителей Лермонтова Грибоедову следует отвести важное место.

13 апреля 1831 года третий акт «Горя от ума» был поставлен на сцене. Впервые это представление комедии, которая, по словам современника, «только тогда сделалась известною в Москве и которую все учили наизусть», превратилось в крупное художественное и политическое событие. «„Горе от ума“ наделало более шума в Москве, нежели все книги, писанные по-русски», — говорил Герцен.

Под впечатлением этого замечательного спектакля Лермонтов задумывает и через три месяца завершает новую пьесу (две у него уже есть). Эта будет носить название «Странный человек».

Герой драмы Владимир Арбенин, поэт, похожий на Лермонтова, окажется в положении Чацкого. Он любит девушку, которая предпочла ему человека пошлого. Арбенин страдает. Он задыхается в кругу московского барства, «Со мною случится скоро горе — не от ума, но от глупости», — говорит он сам о себе. Тут уже становится ясным, что, работая над пьесой, Лермонтов думает о комедии Грибоедова. Чтобы подчеркнуть это, Лермонтов, перечисляя гостей на балу, называет среди них имя… Чацкого. Наконец Арбенин объявлен на балу сумасшедшим. Он не бежит из Москвы — он погибает. В последней картине приносят приглашение на похороны.

Лермонтов изобразил московское общество, то, в котором задыхается Чацкий, Но это уже другая эпоха, Чацкий — декабрист, Арбенин — юноша нового поколения, которое живет без надежд, в тесных пределах, без настоящего и без будущего.

Так отразилось «Горе от ума» в «романтической драме» Лермонтова.

Проходит четыре года, Лермонтов в Петербурге. Усердно посещает театр. И решает взяться за новую драму под названием «Маскарад», «Странного человека» он написал прозой. Новая пьеса будет в стихах.

И снова он следует Грибоедову. На этот раз не в изображении героя, а в характеристике общества. С фамусовской Москвой сопоставлен официальный николаевский Петербург.

«Пришло ему на мысль написать комедию вроде „Горе от

ума“ — резкую критику на современные нравы», — писал хорошо знавший поэта литератор Андрей Муравьев.

Стало быть, у современников связь «Маскарада» с комедией Грибоедова не вызывала сомнений. Им было понятно, что Лермонтов, следуя законам романтического театра, в то же время выступает как драматург грибоедовской школы.

Грибоедова нет. Но память о нем сопровождает Лермонтова всю его жизнь.

В Петербурге на Кирочной живет Прасковья Николаевна Ахвердова — женщина умная и талантливая, принадлежавшая к числу ближайших друзей Грибоедова. Пятнадцать лет она провела в Тифлисе, дружила с семьей знаменитого грузинского поэта Александра Гарсевановича Чавчавадзе, воспитала его дочь Нину. В Тифлисе Грибоедов останавливался в ее доме. У нее познакомился с Ниной Чавчавадзе, У нее обручился. На свадьбе Ахвердова была посаженою матерью. Она же первая сообщила шестнадцатилетней вдове, что Грибоедов убит.

Лермонтов — племянник Ахвердовой (ее девичья фамилия — Арсеньева), и естественно, что он знаком с ней. Может ли она в разговоре не вспоминать о Грибоедове, о-Нине — его жене, о Чавчавадзе, который сам, кстати сказать, в середине 30-х годов живет в Петербурге и навещает ее.

В 1887 году Лермонтов отправляется в ссылку. В Грузию. Встречается — этому найдено множество доказательств — с Ниной Грибоедовой, с Чавчавадзе, с широким кругом людей, которые знали Грибоедова.

Грибоедов в Грузии был дружен с прославленным генералом Ермоловым, которого называли «проконсул Кавказа». Ермолов сочувствовал декабристам, высоко ценил Грибоедова. Когда в станице Червленой был получен приказ — обыскать Грибоедова и под конвоем отправить в Петербург для дознания по делу о 14 декабря, Ермолов предупредил поэта, дал ему возможность уничтожить бумаги и тем спас и его и себя.

После окончания персидской войны Грибоедова назначают в Тегеран полномочным министром. Но Николай I не верит ему. И решает пожертвовать им. Нападение на русскую миссию. Изуродованное тело узнают по простреленному мизинцу…

И вот у Лермонтова зарождается план: написать роман «из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране».

Не увидел света этот роман, о котором Лермонтов с увлечением рассказывал секунданту, когда ехал к месту встречи с Мартыновым…

В нашу эпоху замечательный советский прозаик Юрий Тынянов описал и Грибоедова, и Ермолова, и тегеранскую катастрофу в «Смерти Вазир-Мухтара». Это роман исторический. А Лермонтов собирался писать роман современный, и героем сделать великого русского драматурга — одного из своих гениальных учителей.

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С ОДОЕВСКИМ

Когда Грибоедов узнал, что друг его, поэт Александр Одоевский, за участие в декабрьском восстании приговорен к двенадцатилетней каторге и отправлен в Сибирь, он написал полные горести строки:

О, мой творец! Едва расцветший век
Ужели ты безжалостно пресек?
Допустишь ли, чтобы его могила
Живого от любви моей сокрыла?..

Но вот до Сибири доходит известие о гибели Грибоедова, и Одоевский пишет «Элегию»:

Где он? Где друг? Кого спросить?
Где дух?.. Где прах?.. В краю далеком!
О, дайте горьких слез потоком
Его могилу оросить…
Но под иными небесами
Он и погиб, и погребен;
А я — в темнице!..

А вот еще стихи:

…Но к полям родным
Вернулся я, и время испытанья
Промчалося законной чередой;
А он не дождался минуты сладкой…

Это строки из стихотворения Лермонтова на смерть Одоевского, в которых слышны отзвуки стихотворения Одоевского на смерть Грибоедова («Но под иными небесами он… а я…» — «Но к полям родным вернулся я… а он…»).

Перечитываешь эти стихи и думаешь невольно о том, как удивительна эта великая перекличка, это чувство общего дела и общей судьбы. Одоевский с Грибоедовым люди одного — декабристского — поколения. Все у них общее: друзья, взгляды, дело.

Лермонтов — поэт иного времени. Но он принял завет продолжать борьбу и, написав во исполнение завета стихи на смерть Пушкина, отправляется в кавказскую ссылку. И мы знаем, что там, в Нижегородском полку, встречается с Александром Одоевским. Они сдружились, обращаются друг к другу на «ты» — поэты одной судьбы, поэты-изгнанники.

Вспомним, как потом начал Лермонтов стихотворение «Памяти А. И. Одоевского»:

Я знал его: мы странствовали с ним
В горах востока, и тоску изгнанья
Делили дружно…

Сходство поэтических мотивов и тем совершенно понятно. Одоевский читает ему свои стихи, они обмениваются мыслями во время этих странствований по Кавказу. Так считают специалисты, изучающие наследие Одоевского.

Необъяснимым остается одно: самое большое сходство с Одоевским обнаруживается в стихах Лермонтова, написанных в юности — в 1830 году и 1832-м, когда ни о дружбе, ни о знакомстве с Одоевским нет и помину.

Сравните:

Кто был рожден для вдохновений
И мир в себе очаровал…

(Одоевский)

Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья…

(Лермонтов)

И эти же самые строки Лермонтов внес потом в стихотворение на смерть Одоевского. Строки Одоевского написаны в Сибири, в 1829 году. Может быть, Лермонтов знал книжку его стихов?

Не было такой книжки!

Может быть, прочел в журнале или в газете?

Да, в 1830 году это стихотворение под заглавием «Пленник» было опубликовано в тогдашней «Литературной газете». Но подписи под ним не было.

Мог ли знать Лермонтов, кто написал его?

Думается, что мог!

В студенческие годы в Москве он постоянно бывает у Лужиных. «Завтра свадьба твоей кузины Лужиной», — пишет он в 1831 году другу своему Поливанову. Но Лунгины в родстве не с одним Поливановым. Другой близкий друг Лермонтова — Владимир Шеншин — их двоюродный брат. А Шеншин Николай — племянник.

Брат этих девушек Лужин Иван служит в Петербурге в конногвардейском полку. До декабрьского восстания в этом полку служил Александр Одоевский. И Лужин был его другом. Доказать это не стоит никакого труда: надо только прочесть письма Одоевского, в которых он перечисляет друзей.

«Давнишним другом» Одоевского был еще один конногвардеец — Егор Комаровский, человек, по словам Одоевского, «весьма, весьма ученый». Если Лужин — брат московских приятельниц, то Егор Комаровский — родственник самого Лермонтова. Про Одоевского Лермонтов знает все через них. Правда, дело осложняется тем, что Лермонтов — в Москве, Лужин и Комаровский — в конногвардейском полку в Петербурге, Одоевский — в Сибири, а стихотворение — без подписи.

Но, во-первых, Лужин в 1830 году находится в Москве. И ему даже поручено выяснить, когда на балу у Голицыных он будет танцевать с Натальей Николаевной Гончаровой, как она относится к Пушкину, и сообщить, благосклонна ли.

Комаровский в 1830 году выходит в отставку, поселяется в Москве и женится на сестре умершего поэта Д. В. Веневитинова.

Если все это знать, то становится ясным, что не только о декабрьском восстании, но и — конкретно — о пострадавшем Одоевском говорят и у Лужиных, и у Поливанова, и у Шеншиных.

Лермонтовское поколение воспиталось под впечатлением событий на Сенатской площади в Петербурге. Юная поэтесса Евдокия Сушкова (будущая Ростопчина) сочиняет в 1831 году свое «Послание к страдальцам».

А Лермонтов в посвященной Николаю Шеншину поэме «Последний сын вольности» пишет о декабристах, томящихся в ссылке, в Сибири.

Но есть поныне горсть людей
В дичи лесов, в дичи степей;

Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнанье дальнем и глухом,
Как вольность пробудить опять…

Он многое знал о декабристах, ловил каждое слово о них. В юные годы знакомство его с Одоевским было заочным. На Кавказе в 1837 году они встретились, и произошло наконец то, о чем он долго мечтал: встреча с замечательным человеком, стойким борцом за свободу, одним из тех, кто восстал за нее, вдохновенным поэтом, которому принадлежат бессмертные строки:

Из искры возгорится пламя, —
И просвещенный наш народ
Сберется под святое знамя.
Мечи скуем мы из цепей
И пламя вновь зажжем свободы!
Она нагрянет на царей, —
И радостно вздохнут народы!

КОМУ ПОСВЯЩЕНА «ЭПИТАФИЯ»?

Известный лермонтовед Э. Э. Найдич высказал однажды предположение, что юношеское стихотворение Лермонтова «Эпитафия» (1830 года) посвящено памяти Дмитрия Веневитинова — поэта, подававшего огромные надежды и умершего двадцати двух лет от роду. Доказательство этому исследователь видит в том, что вторая строчка лермонтовского стихотворения варьирует строку из предсмертного стихотворения Веневитинова «Поэт и друг», а вся эпитафия в целом воспринимается как характеристика этого замечательного поэта.

«Кто жизни не щадил для чувства», — читаем у Веневитинова.

Лермонтов написал:

Простосердечный сын свободы,
Для чувств он жизни не щадил;
И верные черты природы
Он часто списывать любил.
Он верил темным предсказаньям,
И талисманам, и любви,

И неестественным желаньям
Он отдал в жертву дни свои,
И в нем душа запас хранила
Блаженства, муки и страстей.
Он умер. Здесь его могила.
Он не был создан для людей.

Талисманом своим Веневитинов считал перстень, найденный при раскопках древнего Геркуланума — города, погибшего во время извержения Везувия. Перстень был снят с пальца юноши, жившего много веков назад, и подарен потом московской меценатке — красавице Зинаиде Волконской, которую Веневетинов любил пылко и безнадежно.

Волконская отдала ему этот перстень, и молодой поэт обратил к нему чудесное стихотворение «К моему перстню».

Веря в магическое значение этого дара, он завещал надеть этот перстень на его палец в час кончины.

Есть предположение, что Веневитинов покончил жизнь самоубийством. И причиной тому было тяжелое состояние, вызванное кратковременным заключением в Петропавловской крепости в Петербурге, куда его вызвали в связи с дознанием по делу 14 декабря.

Стихотворение Лермонтова подтверждает гипотезу о самоубийстве («И неестественным желаньям он отдал в жертву дни свои»).

Теперь, когда мы знаем, что родственник Лермонтова Е. Е. Комаровский своей женитьбой на сестре Веневитинова породнил его в 1830 году с семьей Веневитинова, предположение Найдича обретает новое подтверждение. Лермонтов оказывается связанным с московским литературным кругом прочнее, нежели это можно было предполагать до сих пор.

ЛЕРМОНТОВ И ДАВЫДОВ

Может ли быть сомнение в том, что Лермонтов знал поэзию Дениса Давыдова?

Нет, не может быть такого сомнения!

Ради бога трубку дай!
Ставь бутылки перед нами,
Всех наездников сзывай
С закрученными усами! —

пишет Денис Давыдов, обращаясь к гусару Бурцеву.

Как же мог пропустить равнодушно эти поэтические призывы корнет лейб-гусарского полка Лермонтов?!

Мы ждем тебя, спеши, Бухаров,
Брось царскосельских соловьев,
В кругу товарищей гусаров
Обычный кубок твой готов.
Для нас в беседе голосистой
Твой крик приятней соловья,
Нам мил и ус твой серебристый
И трубка плоская твоя… —

это из послания к гусару Бухарову, в котором Лермонтов призывает его из Царского Села, где квартирует гусарский полк, в Петербург на холостую пирушку.

Нет, это не подражание. Это — продолжение в стихах живых, разговорных, естественных интонаций, того, чем так обогатил русскую поэзию поэт-партизан Денис Давыдов.

А разве «Бородино» с «постой-ка, брат мусью», «у наших ушки на макушке» и «французы тут как тут» не подымается на фундаменте русской военной поэзии, который закладывал до Лермонтова тот же Денис Давыдов?

Нет, братцы, нет: полу-солдат
Тот, у кого есть печь с лежанкой,
Жена, полдюжины ребят,
Да щи, да чарка с запеканкой!..

Или вспомним другое стихотворение Давыдова:

Выпьем же и поклянемся,
Что проклятью предаемся,
Если мы когда-нибудь
Шаг уступим, побледнеем,
Пожалеем нашу грудь
И в несчастье оробеем…

И рядом лермонтовские строки про «могучее, лихое племя» «богатырей», которые дали клятву верности и были готовы стоять в Бородинском бою до конца.

Вот какую традицию продолжает патриотическая военная

тема в поэзии Лермонтова! Конечно, он читал томик стихотворений Дениса Давыдова, Может быть, знал наизусть. Но самого Давыдова видеть ему не пришлось.

Не пришлось? Об этом надо еще подумать!

Денис Давыдов приезжал в 1830 году в Саратовскую губернию на свадьбу лермонтовского «деда» Афанасия Столыпина — младшего брата бабушки поэта Е. А. Арсеньевой. Разумеется, на эту свадьбу были приглашены и Лермонтов с бабушкой. Но допустим, что они не поехали. Значит…

Значит, надо вернуться в Москву, в дом № 2 на Малой Молчановке, где живет Лермонтов вместе с бабушкой.

Через два дома, по Большой Молчановке, 10, живет Николай Поливанов, о котором мы уже говорили, друг поэта и его друзей — Лопухина, Шеншиных. Родная тетка этого Поливанова, Софья Николаевна Чиркова, замужем за Денисом Давыдовым.

В 1830 и в 1831 году Давыдов в Москве, его видят с Пушкиным, с Вяземским, и он, конечно, гостит у Поливановых на Молчановке, где Лермонтов бывает чуть ли не ежедневно.

Узнав, что Лермонтов, уехав в Петербург, решил поступить там в кавалерийскую школу, друг его Алексей Лопухин сообщает ему из Москвы, что все бранят его за переход в военную службу, а он, Лопухин, не очень огорчен этим. О стихотворном таланте, пишет он, «тебе нечего беспокоиться потому, что кто что любит, на то всегда найдет время». И ссылается на Дениса Давыдова. Может быть, и слова эти самого Давыдова: письмо Лопухина до нас не дошло, мы знаем его только в пересказе, по жандармской описи.

Так или иначе, Денис Давыдов и Михаил Лермонтов, писавшие стихи о защите отечества, слагали их не только как замечательные поэты, но и как военные люди. И надо думать, что для Лермонтова Денис Давыдов не только литературное имя, но живой человек и живая история.

ЛЮБИМЫЙ ДОМ

Замечательный русский писатель и знаменитый историк Николай Михайлович Карамзин умер в 1826 году. Но его друзья и после смерти его продолжали бывать у вдовы — Екатерины Андреевны, которая приходилась родной сестрой поэту и критику П. А. Вяземскому.

Е. А. Карамзина прославилась как радушная хозяйка салона. Но душою его в 30-е годы стала старшая дочь историографа (от первого брака), Софья Николаевна Карамзина. Эта женщина, по

словам современницы, довела «умение обходиться в обществе до степени искусства и почти добродетели». Она умела познакомить и рассадить гостей, дать направление беседе, занять стариков, затеять игры для молодых.

В гостиной Карамзиных не умолкал разговор о поэзии, о новых книгах и журнальных статьях, о науке и о политике, здесь можно было поспорить о театральной премьере, послушать новую повесть. А кроме того, приехать в каком угодно часу — после театра, после великосветского бала. У Карамзиных спорили и говорили ночь напролет, «до зари».

В этом доме до последних дней своей жизни бывал Александр Сергеевич Пушкин, который высоко ценил дружбу Карамзиных. Постоянно долгие часы проводили В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, В. Ф. Одоевский — писатель, музыкант и ученый (двоюродный брат декабриста Александра Одоевского), собиратель исторических документов Александр Тургенев — тот, что проводил тело Пушкина до Святых Гор (он приходился родным братом декабристу Николаю Тургеневу), почти своим считала карамзинский дом поэтесса Евдокия Ростопчина.

К постоянным посетителям салона принадлежат эпиграмматист Сергей Соболевский и автор шутливых стихов Иван Мятлев, которого мужчины между собою зовут просто Ишкой. Нм не уступает в остроумии сын Карамзина Александр, или попросту Саша.

Тут можно встретить беллетриста Владимира Соллогуба, фрейлину царского двора Александру Осиповну Смирнову — Россет, композиторов Глинку и Даргомыжского, знаменитую певицу Бартеневу, художника Карла Брюллова.

От этого общества неотделимы молодые гусары, с которыми Софья Николаевна танцует на великосветских балах. Постоянный гость салона — московский поэт А. С. Хомяков.

В один из вечеров 1839 года Николай Васильевич Гоголь прочел здесь новые главы своих «Мертвых душ».

Можно назвать несколько десятков имен литературных и великосветских знакомых Карамзиных, которые посещают их дом и составляют круг собеседников.

При жизни Пушкина имени Лермонтова Карамзины не слыхали ни разу. Только когда по Петербургу распространилось в списках стихотворение его «Смерть поэта», у Карамзиных заговорили о нем. «Как это прекрасно, не правда ли?» — писала Софья Николаевна Карамзина об этом стихотворении, сообщая сестре, что его автор — «некий г. Лермонтов, гусарский офицер».

Но после возвращения из ссылки — в августе 1838 года — Лермонтов знакомится с Карамзиными, начинает бывать у них и

вскоре становится своим человеком, приезжая к ним из Царского Села почти ежедневно после обеда и оставаясь до поздних часов. Софья Николаевна «без ума от его таланта». В ее глазах это великий поэт, наследник Пушкина, гордость русской поэзии. «Она за него горой, — пишет один из ее друзей, — и до слез, разумеется».

Уже через два месяца Лермонтов читает у них в узком кругу только что законченного в новой, кавказской редакции «Демона».

«В субботу, — пишет С. Н. Карамзина сестре, — мы получили большое удовольствие, слушая Лермонтова (который обедал у нас), прочитавшего свою поэму „Демон“ — какое избитое заглавие, скажешь ты, однако сюжет новый, полный свежести и прекрасной поэзии. Это блестящая звезда, которая восходит на нашем литературном горизонте, в настоящий момент таком тусклом».

Запоздавших гостей Софья Николаевна встретила восклицанием:

— Послушайте, что Лермонтов написал, какая прелесть! Заставьте его сейчас сказать вам эти стихи.

Лермонтов нехотя поднялся со стула и проговорил, как бы оправдываясь:

— Да я давно написал эту вещь.

Потом задумался и медленно начал:

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил…

— Восхитительно, — сказал один из гостей, когда Лермонтов замолчал. — Это пушкинский талант.

— Нет, — возразил другой, — это лермонтовский талант, и это стоит пушкинского.

В другой раз Лермонтов прочел у Карамзиных своего «Фаталиста».

Затеялся домашний спектакль. Лермонтов превосходно играл на репетициях в двух водевилях. Но в спектакле участвовать ему не пришлось. Он был посажен под арест на три недели по приказу командира полка: великий князь остался недоволен им на смотру.

О своем отношении к этому дому Лермонтов сказал в нескольких строчках стихотворения, вписанного в альбом Софье Николаевне Карамзиной:

Люблю я парадоксы ваши
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,
Смирновой штучку, фарсу Саши
И Ишки Мятлева стихи…

Несколько лет назад литературовед Ф. Ф. Майский обнаружил в Симферополе, в Крымском областном архиве, семейные письма С. Н. Карамзиной, из которых мы узнали много нового и о том, как часто бывал Лермонтов в этом доме и кого встречал там.

Письма за интересующие нас годы дошли не полностью, И не обо всем сказано в них. А между тем устанавливается интереснейший факт.

Еще при жизни Лермонтова немецкий писатель Фарнгаген фон Энзе перевел лермонтовскую «Бэлу». Через год-другой немецкий литератор, Роман Будберг-Бенинггаузен, печатает в своем переводе «Мцыри» и остальные повести, составляющие роман «Герой нашего времени».

Фарнгагену фон Энзе помогал в этой работе некий Борис Икскюль. Это было известно. Но что тот же Икскюль помогал Будбергу-Бенинггаузену, это установила не так давно М. Г. Ашукина-Зенгер.

Однако никто не связал этих двух фактов с третьим: восторженный почитатель Лермонтова, окончивший Царскосельский лицей Борис Икскюль, был племянником Екатерины Андреевны Карамзиной и посетителем карамзинского салона. Это карамзинский салон знакомит немецких писателей с творчеством Лермонтова и содействует еще при жизни поэта его мировой славе.

ЕЩЕ ОБ ОДНОЙ ТАЙНЕ ЛЕРМОНТОВА

Я ни на чем не настаиваю. Не предлагаю готовых решений, Просто хочу обратить внимание читателей на события, не учтенные в биографии Лермонтова. Сам он об этих событиях знал, не знать не мог. И как-то должен был отозваться на них.

Речь идет об эпизоде, имеющем отношение к гибели этого гениального поэта, гениального человека, о котором мы продолжаем узнавать новое и все же знаем еще недостаточно.

Приступим.

Зима 1839/40 года. Лермонтов служит в лейб-гусарском полку в Царском Селе, но постоянно и подолгу бывает в столице. Знакомые, встречающие его в великосветском кругу, создадут впоследствии в своих мемуарах образ усердного посетителя аристократических вечеров и приемов, маскарадов, балов. До нашего времени даже талантливых сценаристов и драматургов привлекают эти рассказы о гусарском поручике, скучающем в тесной сфере, в которую втолкнула его судьба, Иной раз можно подумать, что авторы этих пьес и сценариев помнят одни мемуары, не соотнося их с сочинениями Лермонтова. А между тем именно в это время напечатаны «Бэла», «Фаталист», «Тамань», «Поэт», «Русалка», «Ветка Палестины», «Не верь себе», «Еврейская мелодия», «В альбом», «Три пальмы», «Памяти А. И. Одоевского», «Молитва», «Дары Терека», печатается «Герой нашего времени». Написана поэма о Мцыри, «Демона» читают нарасхват, переписывают друг у друга. Нарасхват очередные номера «Отечественных записок» — журнала, который ведет Белинский и в котором Лермонтов печатает все свои сочинения.

«Мы брали книжку чуть не с боя, — писал знаменитый критик Владимир Стасов, в ту пору воспитанник Училища правоведения, — перекупали один у другого право ее читать раньше всех, потом, все первые дни, у нас только и было разговоров, рассуждений, споров, толков, что о Белинском да о Лермонтове».

Нарасхват и сам Лермонтов. Его стихов требуют самые хорошенькие женщины в свете, ими хвастаются как триумфом (это — из письма Лермонтова). Его обширные СВНi зи в великосветском кругу, приглашения на все балы, где собирается высшая знать Петербурга, объясняются его необыкновенной популярностью: молодой поэт достиг громкой известности, им заинтересованы при дворе. И понять судьбу Лермонтова можно только в том случае, если все эти факты воспринимать в совокупности, не отделяя Лермонтова-поэта от Лермонтова-

гусара, занявшего такое видное положение в салонах петербургской аристократии.

А теперь обратимся к не замеченной прежде подробности, которая должна привести нас к фактам, существенным для понимания одного из важнейших моментов его биографии.

В том, что Лермонтов читал сочинения Бальзака, нет никаких сомнений. «Он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала», — писал он о Печорине в «Герое нашего времени».

Тому, что Лермонтов читал Бальзака и был хорошо знаком не только с «Тридцатилетней женщиной», но и с другими его сочинениями, доказательств много. В литературе о Лермонтове есть указания на связь лермонтовской прозы со «школой Бальзака». Нас в данном случае интересует фраза из письма 1835 года. «Теперь я не пишу романов, — сообщает Лермонтов своей приятельнице А. М. Верещагиной, — я их делаю».

Это зеркальный переворот фразы Бальзака, парафраз из повести «Герцогиня де Ланже», где о генерале Монриво говорится, что «он всегда делал романы, вместо того чтобы писать их».

«Герцогиня де Ланже» — второе звено из замечательного произведения Бальзака «История тринадцати». Так же как и первая повесть «Феррагюс — вождь деворантов», она была опубликована в Париже в 1833 году, в следующем, 1834 году вошла во вторую книгу Бальзака «Сцены парижской жизни» и в том же 1834 году вышла в «Телескопе» по-русски. Если припомнить, что Бальзак «по причине всеобщности французского языка» был «почти национален» в России, как выразился один из современников Лермонтова, и что произведения Бальзака появлялись по-французски в Париже и в Петербурге одновременно благодаря выходившему в русской столице журналу «Revue etrangere de la litterature, des sciences et des arts», то уверенность в том, что Лермонтов мог читать «Историю тринадцати» и в оригинале и в переводе, будет полной и окончательной. Напомним — это потребуется впоследствии, — что по-французски произведение носит название «Histoire des treize», а сообщество, которое действует в произведении, по числу своих членов— «Les treize».

Четыре года спустя после того, как в письме к московской кузине Лермонтов горделиво заявлял, что не пишет романов, а делает их, в Петербурге возникло содружество, которое современники, о его существовании знавшие, окрестили по числу его членов «Лэ сэз» («Шестнадцать») и которое вошло в литературу о Лермонтове под названием «Кружка шестнадцати».

В сообщество входили молодые аристократы — граф Ксаверий Браницкий, Николай Жерве, Алексей Столыпин (Монго), барон Дмитрий Фредерикс, князья Александр и Сергей Долгорукие, Петр Валуев, князь Иван Гагарин, граф Андрей Шувалов, Паскевич и, главное, Лермонтов. Теперь к ним прибавляется Борис Голицын. Остальные пятеро по именам не известны. Э. Г. Герштейн, долгие годы изучавшая этот кружок и судьбу его членов, предположила, что ими могли быть князья Григорий Гагарин (художник), Александр Васильчиков (будущий секундант на дуэли Лермонтова с Мартыновым), Михаил Лобанов-Ростовский, Петр Долгоруков и граф Павел Шувалов. Может быть, в него входил князь Сергей Трубецкой! Исследовательница тщательнейшим образом собирала материалы об этом кружке, затратила годы на выяснение сущности и характера ежевечерних собраний. Это одно из самых значительных открытий в биографии Лермонтова. Но самое название кружка с произведением французского романиста Герштейн не сблизила. А между тем дело, кажется, не только в названии.

Сообщение о том, что в Петербурге в 1839 году существовал аристократический кружок, появилось в русской печати еще в конце прошлого века. Н. С. Лесков, упомянув о нем в одной из своих статей, прямо назвал его «кружком Лермонтова». Сведения о нем, в ту пору очень скупые, основывались на словах Ксаверия Браницкого — эмигранта, в молодости служившего в одном полку с Лермонтовым. В своей книге «Les nat i onalites slaves», в предисловии, написанном в форме письма к другому участнику кружка — И. С. Гагарину, который тоже эмигрировал во Францию и вступил там в орден иезуитов, Браницкий писал;

> «В 1839 году в Петербурге существовало общество молодых людей, которое называли по числу его членов „Шестнадцатью“. Это общество составилось частью из окончивших университет, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, возвращаясь из театра или с бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем, как будто бы III Отделения собственной его императорского величества канцелярии вовсе и не существовало, — до того они были уверены в скромности всех членов общества.
>
> Мы оба с вами принадлежали к этому свободному веселому кружку — и вы, мой уважаемый отец, бывший

тогда секретарем посольства, и я, носивший мундир гусарского поручика императорской гвардии.

Как мало из этих друзей, тогда молодых, полных жизни, осталось на этой земле, где, казалось, долгая и счастливая жизнь ожидала их всех!»

Далее Браницкий перечисляет погибших. И первым в списке стоит имя Лермонтова.

Эта страница воспоминаний была напечатана полвека спустя, да и то за границей. Но и тогда в ней нельзя было упомянуть имена тех, кто был еще жив и оставался в России. Поэтому-то Герштейн и угадывает неназванных членов кружка среди приятелей Лермонтова, которые ко времени выхода книги были живы, занимали посты на русской государственной службе или отличались на общественном поприще. Даже и через сорок лет напоминание об их прежней дружбе с Браницким, яростным врагом не только российского самодержавия, но и России, могло компрометировать их.

Судя по всему, правительству политический характер этих собраний был неизвестен, самый же факт существования такого содружества секрета, очевидно, не составлял. «Я видел, — писал летом 1840 года Ивану Гагарину будущий славянофил Юрий Самарин, искавший в ту пору сближения с Лермонтовым, — как через Москву проследовала вся группа „шестнадцати“, направляющаяся на юг».

Теперь Э. Г. Герштейн стало казаться, что кружок был раскрыт и выслан.

В 1940 году, когда она впервые обнаружила новые сведения об этом кружке, она рассуждала более осторожно и обоснованно.

И почти невозможно понять, как эта талантливая исследовательница могла без дополнительных фактов и аргументов отказаться от убедительнейшего вывода, к которому пришла прежде в итоге многолетней работы. Она же сама пишет о том, что все шестнадцать, за исключением двоих, вскоре после отъезда из Петербурга были представлены к знаку беспорочной службы. Вряд ли это могло быть, если бы они были заподозрены царем в создании политического сообщества. Напротив, именно этот факт и то, что следственных дел обнаружить не удалось, убедили ее в свое время, что молодые люди уехали на Кавказ, движимые корпоративным чувством, хотя единства политических убеждений в «Кружке шестнадцати» не было. Молодых людей сближала ненависть к деспотизму николаевского режима и стремление к свободному обсуждению важнейших проблем,

связанных с пониманием исторического и национального своеобразия России. При этом для них характерен острый интерес к Востоку и тот фатализм, который определял поведение некоторых членов кружка в боях, их демонстративное презрение к жизни. Люди отчаянной храбрости — такими рисуются многие из тех молодых людей, имена которых дошли до нас в списке Враницкого. Противник революционных преобразований маркиз де Кюстин, посетивший Россию в 1839 году в надежде найти в империи Николая I образец политического устройства, в результате своего путешествия написал выдающийся но силе обличения российской монархии труд. В своей книге, не раскрывая по весьма понятным причинам имен, он пишет — и это тоже отмечено Э. Г. Герштейн, — что он видел в России людей, «краснеющих при мысли о гнете сурового режима, под которым они принуждены жить, не смея жаловаться». Эти люди, продолжает Кюстин, чувствуют себя свободными только перед лицом неприятеля. «Они едут на войну в глубине Кавказа, чтобы отдохнуть от ига, тяготеющего над их родиной. Эта печальная жизнь накладывает преждевременно на их чело печать меланхолии, контрастирующую с их военными привычками и беззаботностью их возраста: морщины юности обличают глубокие скорби и вызывают живейшее сострадание; эти молодые люди заимствовали у Востока его серьезность, у воображения северных народов — туманность и мечтательность, они очень несчастны и очень привлекательны: ни один обитатель иных стран не походит на них».

Очевидно, Кюстин познакомился с молодыми людьми, входившими в число шестнадцати. Э. Г. Герштейн уверенно относит к ним эту блистательную характеристику.

Было ли у этого кружка притягательное начало? Да! Притягательным центром кружка был Лермонтов.

Но не будем пока углубляться в проблемы, связанные с различием во взглядах членов кружка, не станем выделять из этой компании Лермонтова, примем рассказ Браницкого, как он есть. Ограничимся констатацией фактов.

Итак, осенью 1839 года в Петербурге возник кружок под названием «Les seize», объединивший молодых аристократов, безбоязненно обсуждавших политические вопросы, связанные с судьбами России, проявлявших интерес к проблемам азиатского миросозерцания. Это были люди, наделенные общим чувством протеста, умеющие молчать, уверенные друг в друге и в том, что существование кружка останется тайной для III Отделения, храбрецы, фаталисты, как пишет Браницкий, принимавшие за действительность «мечты необузданного воображения».

А теперь обратимся к Бальзаку. «Во времена Империи, — пишет Бальзак в предисловии к „Истории тринадцати“, — случилось так, что в Париже встретились тринадцать человек, одинаково охваченные одними и теми же чувствами, наделенные достаточно большой энергией, чтобы блюсти верность одной и той же идее, достаточно честные в своих взаимоотношениях, чтобы не изменять друг другу, даже когда их интересы сталкивались, достаточно глубокие политики, чтобы таить священные узы, их соединявшие, достаточно сильные духом, чтобы поставить себя превыше всех законов, достаточно смелые, чтобы пойти на все, и достаточно счастливые, чтобы почти всегда преуспевать в своих намерениях; подвергаясь величайшим опасностям, они умалчивали о своих переживаниях; недоступные страху, они не испытывали трепета ни пред лицом государя, ни пред лицом палача, ни пред лицом невинности; принимаемые всюду такими, как они были, они не считались с общественными предрассудками; несомненно преступные, они в то же время действительно отличались некоторыми свойствами, создающими великих людей и присущими только избранным».

«Все Тринадцать, — продолжает Бальзак, — были людьми того же закона, что Трелони, друг лорда Байрона и, говорят, оригинал его Корсара? Все — фаталисты, смелые и поэтические, — они пресытились пошлостью своей жизни и бросились искать азиатских наслаждений, влекомые к ним необычайной страстью… Этот особый мир среди мира, враждебный миру, не приемлющий ни одной из идей мира, не признающий ни одного закона, не покоряющийся ничему, кроме долга преданности, отдавая все свои силы своему сообщнику, когда тот или иной из них потребует общего их содействия; этот интимный союз стоящих выше окружающих холодных насмешников, улыбающихся и проклинающих, среди общества лживого и мелочного; уверенность, что все согнется перед ними по их прихоти, что месть их будет ловко задумана, что каждый из них живет в тринадцати сердцах…»—не будем продолжать цитату. Отметим только подробность, важную для сопоставления: «По вечерам они сходились вместе, как заговорщики, не тая друг от друга ни единой мысли… Они были вхожи во все светские гостиные, запускали руки во все денежные ящики, толкались по улицам, лежали на всех подушках и без зазрения совести все подчиняли своей фантазии». Бальзак назвал тринадцать своих героев «сообществом деворантов». Это молодые аристократы, поставившие себя выше общества, убежденные, что общество должно принадлежать людям избранным, и ценящие превыше всего независимость и свободу действий.

Так, выяснив после долгих лет поисков, «каких не знал мир», что герцогиня Антуанетта де Ланже, — удалившись от мира, скрылась в монастыре босоногих кармелиток — наиболее строгом среди католических монастырей Испании — и под именем сестры Терезы должна кончить жизнь на одном из островков Средиземного моря, Тринадцать приходят на помощь одному из своих сочленов — генералу Арману Монриво — и решаются похитить монахиню из обители, затерявшейся среди морских просторов. Их план смел до дерзости: зафрахтовать под видом научной экспедиции судно, подойти к неприступным скалам, на которых высится монастырь, и ночью по легкой лестнице, которую в несколько минут может уничтожить огонь, снести вниз сестру Терезу — бывшую герцогиню Ланже — и дать возможность Монриво обвенчаться с нею. Напомню, что из этой повести и заимствовал Лермонтов фразу о том, что он не пишет романов, а делает их.

И вот тут мы и должны вернуться к тому, о чем шла речь в самом начале, когда мы говорили, что в биографии Лермонтова до сих пор остаются нераскрытыми тайны, подступ к которым труден необычайно. Так, первый биограф поэта П. А. Висковатов пишет, что у друга и родственника поэта Монго Столыпина «была неприятность по поводу одной дамы, которую он защитил от назойливости некоторых лиц», «Рассказывали, — продолжает Висковатов, — что ему удалось дать ей возможность незаметно скрыться за границу… В этом деле Лермонтов, как близкий друг Монго, принимал деятельное участие, Смелый и находчивый, он главным образом руководил делом. Всю эту скандальную историю желали замять и придать ей как можно меньше гласности. Но злоба к Лермонтову некоторых лиц росла. Бенкендорфу, очевидно, хотелось „добраться“ до поэта. С ним, кажется, можно было меньше церемониться. Лермонтов — по выражению, графа Соллогуба — „не принадлежал по рождению к квинтэссенции петербургского общества“, Его проникновение туда, независимая манера держаться да еще вмешательство в интимные дела вызывали раздражение против него. Враги охотно выставляли Лермонтова прихвостнем Столыпина в гостиных столицы и всячески старались умалить его значение или уронить его в общественном мнении».

Висковатов не знал в ту пору, что Лермонтов и Столыпин принадлежали к «кружку шестнадцати». А у нас есть возможность предположить, что в этом смелом предприятии Лермонтова принимал участие не один Монго Столыпин, но и другие друзья поэта, Произошло это как раз в конце 1839 года, И как раз вслед за тем появилась повесть Владимира Соллогуба «Большой свет», в

которой Лермонтов под именем офицера Леонина выставлен в роли прихвостня знатного родственника своего Сафьева, — повесть, инспирированная, по признанию самого Соллогуба, членами царского дома. Именно после этого была спровоцирована дуэль Лермонтова с сыном посла де Баранта и началась та травля, которая через год с небольшим привела к трагической встрече с Мартыновым у подножья Машука в Пятигорске. Что касается дела о поединке с Барантом, то император пожелал, чтобы оно было представлено ему «до пасхи» (очевидно, чтобы не распространять на Лермонтова традиционные «прощения» к празднику), В середине апреля последовала высочайшая резолюция перевести Лермонтова на Кавказ, в Тенгинский пехотный полк тем же чином, а Столыпину указать, что «в его лета полезно служить, а не быть праздным».

Лермонтов выехал на Кавказ в начале мая. А два месяца спустя на юг потянулись и другие члены кружка, выхлопотавшие себе переводы в кавказские полки. Сообщение Висковатова сомнений не вызывает, ибо, как доказала недавно все та же Э. Г. Герштейн, Столыпин, удаленный на Кавказ одновременно с Лермонтовым, находился в опале и выход в отставку был для него закрыт в это время точно так же, как и для Лермонтова, Теперь, когда обнаружилась статья А. В. Дружинина, заключающая в себе пересказ неопубликованных воспоминаний одного из кавказских знакомцев и приятелей Лермонтова Руфина Ивановича Дорохова, становится окончательно ясным, что не только по уму и таланту, но и по свойствам характера Лермонтов был центром сообщества. «По натуре своей предназначенный властвовать над людьми… отличавшийся силой характера, наш поэт был честолюбив и скрытен», — пишет Дружинин, говоря при этом, что свое изгнание и немилость Лермонтов переносил так, как переносятся житейские невзгоды людьми железного характера, «предназначенными на борьбу и владычество».

Очевидно, эти же свойства проявлялись в спорах Лермонтова в кружке молодых петербургских аристократов, которые, видимо, имели какие-то черты сходства с «Тринадцатью», если вызвали к жизни название «Шестнадцати».

Напомним, что 4 мая 1836 года Пушкин пишет жене из Москвы, что друг его Павел Нащокин называет издателей «Московского наблюдателя» «Les treize». Тут не стоит гадать, почему это название Нащокин прикрепил к «наблюдателям», Очевидно, считал их людьми решительными, ловкими, предприимчивыми, Но самое важное, что заглавие Бальзакова цикла из трех повестей было у всех на устах и в некотором смысле стало нарицательным именем.

А теперь вернемся к эпизоду, рассказанному П. А. Висковатовым.

Кто эта «одна дама», которую Монго Столыпин и Лермонтов защитили от назойливости «некоторых лиц»? Кто эти «лица»? Как удалось молодым офицерам дать ей возможность «незаметно скрыться за границу»? При этом Висковатов сообщает, что не Столыпин, а именно Лермонтов, «смелый и находчивый», «главным образом руководил делом». «Всю эту скандальную историю желали замять и придать ей как можно меньше гласности. Но злоба к Лермонтову некоторых лиц росла. (Опять „некоторые лица“.) Бенкендорфу, очевидно, хотелось „добраться“ до поэта».

Намеки прозрачные, Бенкендорф не «некоторые лица». Бенкендорф фигурирует под фамилией. В письме к своему другу и ученику Е. А. Боброву Висковатов высказался более точно: «Лермонтову и Столыпину удалось спасти одну даму от назойливости некоего высокопоставленного лица» (тут уже в единственном числе), и все-таки даже полвека спустя Висковатов не решился в частном письме назвать это имя. Очевидно, Лермонтов защитил какую-то даму от назойливого внимания императора. Проникновение в высший свет и «вмешательство в *интимные дела* (курсив Висковатова!) вызвали раздражение против него».

Весь этот эпизод рисуется в ином свете, если представить себе, что Лермонтов действовал не один и не вкупе с Монго Столыпиным, а замыслил эту дерзкую операцию, опираясь на

сообщество независимых молодых людей, которых объединяла ненависть к николаевскому режиму. Этим людям «интимное дело» Николая не кажется таковым, а дополняет представление о деспотии, попирающей' человеческое достоинство.

Чтобы прояснить иносказания Висковатова, попробуем обратиться к некоторым фактам, относящимся к этому времени. Но прежде чем назвать имена, напомним известное.

Для удобства императора, прославившегося в качестве «рушителя» семейной чести своих подданных, девушку, обратившую на себя «высочайшее» внимание, жаловали во фрейлины, после чего она поселялась во дворце и становилась кратковременной фавориткой. Это благосклонное внимание государя завершалось тем, что императрица начинала сватать недавнюю избранницу за кого-либо, «лично известного» государю. При этом чаще всего избранный ею жених и родители невесты рассматривали это сватовство как проявление особой монаршей «милости». Но бывало (хоть это случалось нечасто), что история принимала другой оборот. И те, кому следовало о том беспокоиться, старались, чтобы скандальные слухи не вышли за пределы узкого придворного круга.

В июле 1839 года объявлено было, что баронесса Ольга Фредерикс пожалована фрейлиной к дочери Николая — великой княгине Марии. Надо знать, кроме того, что Ольга Фредерикс была дочерью генерал-адъютанта барона П. А. Фредерикса, командира лейб-гвардии Московского полка, человека, доказавшего свою преданность Николаю 14 декабря 1825 года, когда он, Фредерикс, выйдя к восставшим солдатам, упал от удара саблей по голове, нанесенного ему поручиком Щепиным-Ростовским. Мать молодой фрейлины — Цецилия Владиславовна, урожденная графиня Гуровская, полька и католичка, с детских лет состояла в интимной дружбе с императрицей, была с нею на «ты», виделись они ежедневно, и дети Фредериксов воспитывались во дворце вместе с детьми императора. Это не помешало Николаю проявить интерес к подруге своих детей.

Великий критик Н. А. Добролюбов в статье «Разврат Николая Павловича и его приближенных любимцев», приведя эпизоды, рисующие нравы императорского двора, пишет:

> «Рассказывают подобную историю о Никитине, женившемся на фрейлине, дочери барона Фредерикса. Не нашедши в жене того, чего ожидал, вероятно, он позволил себе упрекать ее и даже, говорят, довольно резко. Жена пожаловалась, и скоро Никитин был обвинен в какой-то нелепейшей истории — в покупке

города где-то в Польше и в заплате за него фальшивыми деньгами. Кончилось тем, что его сослали. Жена осталась при дворе, а потом отправилась за границу. Тогда и Никитин был оправдан и возвращен».

Факты изложены Добролюбовым не совсем точно, но по существу подтверждаются. Никитин обыграл в карты Любомирского, польского князя. И предъявил тому долговые расписки. Желая наказать Никитина за строптивость, Николай приказал уничтожить все долговые акты, объявив их актами незаконными, о чем III Отделение и сообщило министерству юстиции. Дело разбиралось в сенате и оказалось настолько вздорным, что кончилось в пользу Никитина. В архиве III Отделения хранилось «Дело по жалобе поручика Василия Никитина на жену свою, преданную предосудительной жизни», оконченное с ее смертью в 1859 году. Через 10 лет оно было уничтожено, так как не подлежало хранению. Мы знаем о нем только из описи.

Косвенно эта история отразилась в мемуарах одной из дочерей Николая I (Ольги), которая, вероятно, даже и не догадываясь о причинах, рассказывает о крушении дружбы между Фредериксами и царской семьей, последовавшем вскоре после описанных здесь событий. «С годами и заботами, которые принесли ей ее дети, — пишет о Сесили Фредерикс дочь Николая, — она перестала любить общество… Мы стали меньше видеться, и привычки изменились». «Опустошенная душа» Сесили Фредерикс «искала покоя и поддержки». Интересно также, что младшая сестра Ольги Фредерикс, Мария, восторженная почитательница царской семьи, подробно описывая в своих воспоминаниях годы дружбы семьи Фредериксов с царской семьей, ни слова не пишет о сестре своей Ольге. Очевидно, даже упоминание этого имени вызывало в памяти замятый скандал.

Вся эта история представится в другом свете, если сказать, что баронесса Ольга Петровна Фредерикс приходилась родной сестрой члену «кружка шестнадцати» — Дмитрию Фредериксу, а муж ее Василий Павлович Никитин — корнет лейб-гвардии гусарского полка, стоявшего в Царском Селе, был однополчанином Лермонтова, Столыпина, Александра Долгорукова, Андрея Шувалова и Ксаверия Браницкого. Это — пятеро из шестнадцати. И все говорит о том, что Лермонтов не мог не знать этой истории и не мог не выразить так или иначе своего отношения к ней. Если допустить, что он и его друзья вмешались в эту историю и что именно они помогли Ольге Фредерикс выехать за границу, — можно определенным образом

трактовать слова брата царя Михаила Павловича, которые относятся именно к тому времени, когда Лермонтов и Столыпин жили вместе в Царском Селе на углу Большой и Манежной, где собирались гусары. «Товарищество (esprit de corps), — пишет по этому поводу родственник поэта Михаил Лонгинов, — было сильно развито в этом полку», И продолжает: «Покойный великий князь Михаил Павлович, не любивший вообще этого „esprit de corps“, приписывал происходившее в гусарском полку подговору товарищей со стороны Лермонтова со Столыпиным и говорил, что „разорит это гнездо“, то есть уничтожит сходки в доме, где они жили».

Можно себе представить, как при этом «духе товарищества» должны были отнестись лейб-гусары, и прежде всего Лермонтов и Столыпин, к судьбе своего однополчанина Никитина и сестры одного из сочленов кружка — Дмитрия Фредерикса, опозоренной, обесславленной в глазах света не тем, что она стала фавориткой монарха, а тем, что разыгрался скандал. Если Лермонтов и его друзья действительно помогли молодой женщине выбраться из пределов России (Добролюбов пишет: «…а потом отправилась за границу»), сумели помочь ей, обманув бдительность городской полиции и III Отделения и вмешавшись в личную жизнь императора, тогда эта история представляется совершенно в духе Бальзака — судьбы герцогини де Ланже и приключений Армана Монриво и его друзей, одержимых духом протеста против законов света, связанных узами дружбы, «не доступных страху ни пред лицом государя, ни пред лицом палача».

Кстати, вмешательство шестнадцати молодых людей в эту историю не должно вызывать недоумения, и то, что, кроме Лермонтова и Столыпина, никто из них не был удален из столицы, может быть объяснено тем, что участие других в этом деле осталось неизвестным III Отделению. Что же касается Лермонтова и Столыпина, то это уже не гипотеза, а факт, подтвержденный неоспоримыми документами, что Бенкендорф стремился под любым предлогом удалить их из столицы; это и было сделано вскоре: спровоцировано столкновение с Барантом и оба — под разными формулами — отправлены на Кавказ. Некоторые друзья потянулись за ними, но часть отправилась в другие места: Гагарин — в Париж, Браницкий и Шувалов — в Варшаву, Валуев остался в столице. Это было в середине 1840 года. К началу 1841 года они снова съехались в Петербург.

Прояснить вопрос можно было бы только в том случае, если в нашем распоряжении оказались бы документы. Но ведь такого рода дела отражения в документах найти не могли. Помолвка Ольги Петровны Фредерикс и гусара Никитина, как видно из

переписки Я. К. Грота с П. А. Плетневым, произошла в конце сентября 1840 года. Лермонтова в ту пору в столице не было. Как сказано, в мае он и Столыпин были отправлены на Кавказ. Поэтому, если Лермонтов причастен к судьбе Фредерикс, стало быть, история эта могла относиться только к началу 1841 года, когда он в последний раз приезжал в Петербург, куда одновременно с ним вернулись с‘Кавказа другие члены «кружка шестнадцати». В таком случае следует полагать, что свадьба состоялась до начала поста 1841 года (Лермонтов приехал в середине масленицы), а скандал с Ольгой Фредерикс разыгрался в то время, когда он еще находился в столице. И с этим, связана последняя высылка — переданный генерал-адъютантом Клейнмихелем 12 апреля 1841 года приказ Бенкендорфа немедленно — в 48 часов — выехать на Кавказ, к полку! Если же Висковатов не ошибается и побег за границу молодой женщины относится к концу 1839-го — началу 1840 года и предшествует дуэли с Барантом, то возникает другая фамилия. Но так или иначе становится ясным: к тому, что мы знаем о Лермонтове, прибавляется еще один эпизод, в котором выразился смелый и благородный характер поэта. Как Пушкин погиб, защищая честь женщины, так и лермонтовская гибель была ускорена появлением иного отношения и к царю, и к престолу, и к понятию чести, чем то, которое исповедовало великосветское общество. Независимость поведения в жизни, неотъемлемая от независимой литературной позиции и независимого образа мыслей в стихах, — вот что проявилось в этой истории, которой до сих пор не придавалось значения только по той причине, что таинственные намеки П. А. Висковатова не позволяли угадать имена.

Впрочем, дело даже не в именах, а в характерности эпизода, в «типичности» такого конфликта, который не мог пройти незамеченным для шестнадцати молодых людей, имевших при всех гарантиях самое близкое отношение к происходящему. Пусть это не сестра Фредерикса, это могла быть сестра Столыпина. Но важно, что в обоих случаях это кровное дело «Шестнадцати».

Специалист по русской генеалогии М. Я. Тюлин приписал в разделе «Столыпины» возле имени сестры Алексея Аркадьевича Столыпина (Монго) — Марии Аркадьевны, вышедшей замуж за поэта Ивана Александровича Бека: «Свадьба эта была устроена М-выми, у которых жили после смерти матери дети Столыпина, якобы потому, что в связи с назначением Веры Аркадьевны фрейлиной того же боялись для ее сестры. Ей было 17 лет».

Что значит «того же боялись для ее сестры»? Боялись назначения фрейлиной? Сомнений не возникает: иначе эту фразу понять нельзя.

«М-вы», поторопившиеся выдать замуж сестру Монго Столыпина, — это Мордвиновы. В этом тоже не возникает сомнения. Монго был внуком знаменитого адмирала Николая Семеновича Мордвинова, которого за независимость мнений, за прямодушие принято было называть «русским Катоном». На дочери Мордвинова был женат брат бабки Лермонтова Е. А. Арсеньевой — Аркадий Алексеевич Столыпин, принадлежавший к числу близких друзей К. Ф. Рылеева. Столыпин умер в 1825 году, до восстания. Жена его, мать Монго — Вера Николаевна Столыпина, умерла в 1834 году, оставив на руках своих родителей пятерых детей. Все пятеро, по словам современников, отличались выдающейся красотой.

Вера Аркадьевна Столыпина была «пожалована фрейлиной» к дочери Николая I великой княжне Александре в марте 1839 года.

Мордвиновы очень неохотно дали согласие на ее назначение ко двору. Вначале ее отпускали только днем, с тем чтобы она ежевечерне возвращалась к дедушке с бабушкой. Потом ей пришлось переселиться во дворец.

Во фрейлины можно было пожаловать по статуту только девицу. Когда ко двору хотели приблизить замужнюю, придворное звание получал муж. Так было с Александром Сергеевичем Пушкиным. Жить во дворце замужняя женщина не могла. Спешно устраивая свадьбу младшей Столыпиной, Мордвиновы хотели перехитрить царя.

В записи Тюляна есть неточность. Мария Аркадьевна

Столыпина, старшая из сестер Монго, была замужем с 1837 года. В 1839-м ей было 23 года. К ней эти сведения относиться не могут. 17 лет было Екатерине, младшей сестре Монго. Но, эта неточность смысла записи Тюлина не меняет. Мордвиновы (а следовательно, и Лермонтов со Столыпиным) должны были уберечь вторую сестру от грозившей ей «благосклонности» императора. Видимо, о предстоящем назначении младшей Столыпиной фрейлиной кто-то оповестил их заранее. Кто мог предупредить их?

К числу самых осведомленных во всей Российской империи лиц по части всех политических и неполитических замыслов и предположений принадлежал родственник Мордвиновых и Столыпиных Александр Николаевич Мордвинов — управляющий III Отделением «собственной его императорского величества канцелярии».

Вера Аркадьевна Столыпина стала фрейлиной 14 марта 1839 года. А через три дня, 17 марта, царь потребовал представить проект указа об «отрешении» Мордвинова от должности, которую тот занимал в продолжение многих лет. Официально Мордвинов был отстранен за то, что разрешил напечатать в сборнике «Сто русских литераторов» портрет писателя-декабриста А. А. Бестужева-Марлинского. Вероятно, в его положении это было оплошностью. Но полные собрания сочинений Бестужева (правда, под псевдонимом А. Марлинский) выходили в 1830-х годах дважды, их знала вся грамотная Россия. За разрешение напечатать портрет декабриста, уже умершего к тому времени, царь мог ограничиться изъявлением неудовольствия. Но Мордвинов вызвал такой неукротимый гнев Николая, что тотчас отдан приказ от должности «отрешить», лишив при этом звания статс-секретаря. Только благодаря усиленному ходатайству Бенкендорфа, просившего вменить это в особую к нему, Бенкендорфу, «высочайшую милость», Николай согласился на резолюцию «уволить». После этого Мордвинов находился без всякого назначения, и все представления Бенкендорфа, хлопотавшего о своем бывшем помощнике, оставались без последствий. Только по прошествии полутора лет Мордвинов получил назначение на пост вятского гражданского губернатора. Звание же статс-секретаря никогда ему возвращено не было. «Статс-секретарь А. Н. Мордвинов отставлен от управления Третьим отделением собственной его императорского величества канцелярии, — отметил в своих записках сенатор К. Н. Лебедев. — Говорят, что причиною немилости оплошное дозволение напечатать под портретом Марлинского: „А. Бестужев“. Я не думаю, что при этом не было другой важнейшей

причины…»

14 марта Столыпина — фрейлина. 17 марта — отрешение Мордвинова. Конечно, это, может быть, только случайное совпадение чисел. Но тюлинская запись многозначительна: к слухам о тревоге родных за честь сестры Монго Столыпина мы должны отнестись со вниманием. Событие, описанное П. А. Висковатовым, в жизни поэта сыграло огромную роль. А это обязывает нас доискаться первопричины.

Э. Г. Герштейн, изучавшая дневники императрицы — жены Николая I, опубликовала ее запись, датированную 5 мая 1839 года: «Амели Крю. Монго Столыпин». Других данных, связывающих имена Столыпина и баронессы Амалии Крюденер — жены русского дипломата А. С. Крюдеяера, в нашем распоряжении нет. Крюденер была двоюродной сестрой императрицы (через свою мать принцессу Турн и Таксис). «Служба Бенкендорфа очень страдала от влияния, которое оказывала на него Амели Крюденер, — пишет дочь Николая I Ольга Николаевна, вспоминая события 1837 года. — Она пользовалась им холодно, расчетливо распоряжалась его особой, его деньгами, его связями… Под добродушной внешностью, прелестной, часто забавной натурой скрывалась хитрость самого высокого порядка». Воспитывалась эта особа в Германии, в семье графа Лер- хенфельда, а ее выдали замуж за старого и неприятного человека, и в Петербурге, решив вознаградить себя, она окружила себя обществом, в котором могла повелевать. Когда ее отношения с Бенкендорфом стали очевидными, а также стали ясны католические интриги, которые она плела, Николай удалил ее «без того, чтобы вызвать особое внимание общества». Для ее мужа был найден пост посла в Стокгольме.

Нет, не ей помогали скрыться за границу Лермонтов и Столыпин. Соседство имен в дневнике императрицы может означать лишь, что в этот день шел какой-то разговор о Столыпине, может быть связанный, а может быть и не связанный с этой высокопоставленной дамой. Гораздо важнее, что сведения, которыми располагал Висковатов, совпадают с версией Добролюбова. И что Лермонтов с помощью Столыпина кого-то спасает от слишком явного намерения императора. Но даже независимо от того, сестра ли это Дмитрия Фредерикса или сестра Столыпина, эта история, повторяю, была известна всем «Шестнадцати» и не могла оставить их равнодушными, тем более Лермонтова (это ведь и его родня: Монго и мать Лермонтова — двоюродные). Да и странно было бы, если б участники «кружка шестнадцати», отправившиеся на Кавказ за Лермонтовым и вернувшиеся вслед за ним в Петербург в начале 1841 года,

оказались бы не посвященными в эту историю, не знали бы о дерзком поступке своих друзей и в той или другой форме не выразили бы своей солидарности с ними. Нет сомнения: знали. Не могли не знать. Но их связь с этим делом осталась тогда неизвестной III Отделению, хотя, возможно, какие-то подозрения у Николая I были. Не случайно же шеф императорской гвардии великий князь Михаил Павлович грозился воспрепятствовать собраниям молодых лейб-гусаров на царскосельской квартире Лермонтова и Монго.

Впрочем, все здесь изложенное не более чем гипотезы. Связь же с Бальзаком названия и самого сообщества шестнадцати молодых людей кажется мне несомненной. Цель всех этих наблюдений не в том, чтобы делать из них поспешные выводы — для этого нет убедительных доказательств, — а в том, чтобы, сопоставив несколько новых фактов, направить внимание на события, сыгравшие важнейшую роль в судьбе Лермонтова в 1839–1841 годы. В том, чтобы определить направление поисков.

Но где, в каких архивах можно обнаружить концы этой истории? Приложено немало усилий: просмотрены «всеподданнейшие» доклады шефа жандармов царю, описи дел III Отделения, списки лиц, отправлявшихся за границу, перечень происшествий за каждую треть каждого интересующего нас года, описи документов канцелярии петербургского полицмейстера, высочайшие приказы по армии, списки офицеров гвардейской кавалерийской дивизии, придворные календари и месяцесловы, мемуары, статьи в старых журналах, Хожено; в Москве в Архив Октябрьской революции, в Военно-исторический архив, в Ленинграде в Исторический архив, в Архив Ленинградской области и в Пушкинский Дом, Нет следов! Ясно, что дело решалось даже не на основании слов, а по намекам, по неудовольствию в разговоре, по тону, по мимоходом брошенной фразе. Записать в дневнике такую историю было опасно. Видно, ее рассказал кто-то из современников Лермонтова, когда Висковатов в конце 1870-х годов стал собирать материал для биографии поэта и начал встречаться с людьми, его знавшими, Но в книге своей Висковатов редко указывает, от кого слышана та или другая история, Не называя рассказчика, он пишет: «рассказывали», «как довелось нам услышать», «достоверно известно», «много называли и называют имен». Он предпочитает безличные формы: «Находили, что молодой офицер», «начинали быть недовольными», «советовали», «полагали, что будет полезным…» и т. д. Отчасти это делалось для соблюдения приличия (были живы родные тех лиц, о коих шла речь), но чаще из предосторожности политической. Назвать императора, да еще

по такому «интимному» поводу, Висковатов не мог. Но нет никакого сомнения, что, подробно записывая эти рассказы, он в бумагах своих помечал, от кого слышал их. Затруднение лишь в том, что записи эти, как и весь архив Висковатова, до нас не дошли. Если бы мы располагали его архивом, то могли бы установить имя той, которой Лермонтов и его друзья помогли выехать за границу.

Павел Александрович Висковатов читал лекции в Дерптском университете. Отслужив свои двадцать пять лет, он переехал в столицу, стал директором одной из петербургских гимназий и умер в Петербурге в 1905 году. И архив его нужно было искать в Ленинграде, где до блокады жила его дочь Павла Павловна. После войны это оказалось делом уже невозможным.

Занимаясь Лермонтовым долгие годы, я почти не встречал рукописей, писанных почерком П. А. Висковатова, если не считать копий лермонтовских стихотворений и помет ученого на лермонтовских рисунках. Спрашивать в архиве, который я посещал впервые, нет ли материалов П. А. Висковатова, стало для меня правилом.

И вот — это было в 1948 году — в Ленинграде. Я занимаюсь в Пушкинском Доме в Рукописном отделе. На стол тихонысо кладется какая-то папка. Раскрыл — листы, писанные рукой Висковатова. Довольно много листов: подготовительный материал к биографии Лермонтова. И в записях этих упоминаются даты, когда Висковатов слушал рассказы о Лермонтове людей, его знавших, и самые имена этих людей…

Спрашиваю у сотрудницы:

— Откуда это взялось?

— Это — дар.

— От кого?

— Даритель не пожелал назвать имени.

— Но мне нужно знать это имя!

— Спросите у Льва Борисовича.

А надо сказать, что Рукописным отделом заведовал тогда известный пушкинист Лев Борисович Модзалевевкий, сын пушкиниста старшего поколения — Модзалевского Бориса Львовича. Я к нему в кабинет.

— Лев Борисович, откуда это взялось?

— Я положил.

— Ты?

— Да, это история долгая… Сестра моего отца была замужем за племянником Висковатова — Василием Васильевичем. Архив перешел к этому Василию Васильевичу. Его фамилия тоже Висковатов. Я сам стремлюсь добраться до этих бумаг, но, как ни

странно, мне это сложно из-за родства. Между прочим, «твой» Висковатов взял на время из архива Академии наук массу неопубликованных документов, в том числе ломоносовские бумаги, и умер, не вернув их. И Василий Васильевич не отдавал.

— Кто этот Василий Васильевич? Где он живет?

— Да он уже умер — не то в 36-м, не то в 37-м году. Жил в Москве, был художником. К нему попали лермонтовские рисунки и какие-то рукописи лермонтовские — я думаю, копии… Архив еще недавно был цел. И я знаю, примерно, у кого он находится. Должен обязательно его разыскать. Меня прежде всего интересуют ломоносовские бумаги. Хочешь — вместе? Тебе, москвичу, это проще, чем мне. Если можешь, приходи ко мне вечером. Расскажу тебе все подробно…

— Я уезжаю сегодня в Москву…

— Ну тогда до Москвы отложим. Я послезавтра еду туда, могу прийти к тебе, и мы решим, как нам действовать.

На том и расстались.

Через несколько дней я узнал, что, переходя по мосткам курьерского поезда из одного вагона «Стрелы» в другой, Модзалевский погиб. Вместе с ним исчезла тайна архива.

Я начал искать один. Четырнадцать лет искал без всякого результата. Ни загсы, ни кладбища, ни адресный стол ничего не открыли. Ходил в Союз художников, во «Всекохудожник»—не было у них Висковатова. Кого только не спрашивал про Василия Васильевича! Кого только не мучил!

Наконец решил рассказать про Василия Васильевича по телевидению. А рассказав, попросил зрителей записать телефон студии или адрес. И сообщить, кто что знает. К концу передачи дежурная передала список — двадцать шесть человек звонили: хотят вам что-то сказать.

Через два дня я знал о Василии Васильевиче Висковатове больше, чем рассчитывал узнать.

Он родился в 1875 году. Служил в Петрограде в Государственном банке. В 1918 году вместе с банком был эвакуирован в Москву. Продолжал работать на прежнем месте. Жил в Рыбном переулке, 3, кв. 12. В свободное время делал макеты для промышленных выставок. Умер в 1937 году.

Рассказ мой слышал москвич Владимир Николаевич Кудрявцев. Мы встретились с ним, и от него я узнал имена людей, которые могли видеть В. В. Висковатова в последние годы жизни. Снова начались поиски. Но Василию Васильевичу было бы сейчас более ста лет. Люди, с которыми он общался в то время, тоже принадлежали к числу пожилых. С тех пор прошли годы. Была война. Те умерли, другие — погибли, третьих и вовсе не удалось

разыскать.

Но каковы были мои радость и огорчение, когда отыскалась одна из родственниц Висковатова и в разговоре по телефону сказала: «Как жаль, что в ту пору, когда я приезжала в Москву и заходила к Василию Васильевичу, так была поглощена своими делами, что не заглянула в папку с лермонтовскими рисунками! Если б они только нашлись!»

Да, если б нашлись! Но еще лучше, если бы в папке вместе с рисунками лежали бумаги П. А. Висковатова и мы, любуясь рисунками, нашли бы разгадку биографической тайны поэта — разгадку, которая так важна для понимания его трагического конца.

В статье помещены рисунки М. Ю. Лермонтова

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов любил слушать музыку, Эмилия Клингенберг, его пятигорская знакомая, дочь генеральши Верзилиной (в их доме произошло трагическое столкновение, приведшее к последней дуэли), вспоминала потом: «Бывало, сестра заиграет на пианино, а он подсядет к ней, опустит голову и неподвижно сидит час, другой…»

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.
Всемогущий! что за звуки! жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадной
Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
Всё, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.
И опять безумно упиваюсь
Ядом прежних дней,
И опять я в мыслях полагаюсь
На слова людей.

Это стихотворение «Звуки». Оно писано в 1830 году в Москве и, как говорит современник, под впечатлением от игры гитариста С. Т. Высоцкого, которого Лермонтов ездил слушать вместе с приятелями-студентами и которому это стихотворение посвятил. «Звуки» нельзя отнести к лучшим стихотворениям Лермонтова: именно в нем как раз «маловато музыки» (по сравнению с другими стихотворениями). Но в данном случае нас должны интересовать не художественные его достоинства: оно интересно прежде всего как автобиографический документ, как «исповедь» или страничка из дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясала Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться. И, что особенно важно, стихотворение объясняет

природу музыкальности Лермонтова, связь его музыкальных впечатлений с образным мышлением, с представлениями зрительными. Поэт слушает и воспринимает музыку: она отвечает его душевному настроению, рождает ассоциации, сближает реальную жизнь с воображаемой, «принимает образ». Многое сказано в этом стихотворении о связи музыкального восприятия Лермонтова с его поэтическим воображением…

О его природной музыкальности, о занятиях музыкой вспоминали его современники. Но прежде надобно сказать о том времени, когда он музыкой систематически еще не занимался и восприятие музыкальных впечатлений было подсознательным и случайным.

С детства он слышал песни. И в Тарханах — имении бабки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, где прошли первые, тринадцать лет жизни, — среди пензенских степей, граничащих с поволжскими землями, и в Саратовской губернии, где находилось имение брата бабушки — Афанасия Алексеевича Столыпина. Бывал Лермонтов, вероятно, и в симбирском имении другого «деда»—Александра Столыпина. Во всяком случае, к детским и отроческим годам восходят в юношеской лирике Лермонтова такие стихотворения, как «Атаман», написанный на основе народных песен о Степане Разине, и обработка песни «про татарский полон» — «Что в поле за пыль пылит». В детстве, во время поездки на Кавказские воды и в имение Шелковое на Тереке, он познакомился с казачьими и горскими песнями. И если такие стихотворные жанры, как «Романс» «Песня», «Русская песня», «Русская мелодия», возникают в традициях романтической лирики, то, скажем, «Грузинская песня» (1829) с припискою пятнадцатилетнего поэта: «Что-то подобное слышано мною на Кавказе»—свидетельствует о его внимании к песне как таковой. Точно так же впоследствии «Казачья колыбельная песня» была написана, по преданию, в станице Червленой на Тереке под впечатлением колыбельной, которую пела казачка Дунька Догадиха над колыбелью сына своей сестры. И это пение, прибавим мы от себя, поразило поэта не только словесным, но и музыкальным своим выражением, определившим самый характер стиха, его интонацию. И весьма интересно, что «Казачья колыбельная песня» Лермонтова вернулась в народ и поется в терских станицах, причем текст ее не подвергся никаким почти изменениям — верный признак того, что Лермонтов остался верен стилю и самому духу казачьих песен. На песенных образах гребенского казачества построены его «Дары Терека».

С детских лет он знал песни — протяжные, плясовые, колыбельные, хороводные, величальные, любовные, ямщицкие,

солдатские, разбойничьи. Знал исторические песни. Не только в России, но и на Кавказе — в казачьих станицах — пелись старинные песни про Ивана Грозного, про Ермака, про Степана Разина, про «каменну Москву», про царского шурина Мастркжа Темрюковича, которого побил перед лицом царя в кулачном бою хроменький Потанюшка (а в сибирском и калужском вариантах «братья Кулашниковы»). Весь этот опыт, все знания музыкально-поэтического фольклора сказались потом в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», которую современный фольклорист М. Штокмар уверенно ставит в один ряд с лучшими произведениями народной поэзии — настолько проник Лермонтов в дух и характер песен и народных «старин». На песенной основе создана эта поэма, удивительная по своему национальному и поэтическому своеобразию. Воспроизведено в ней словесносмысловое содержание песен, но разве можно сомневаться в том, что для Лермонтова важна была не только словесная, но и музыкальная ткань песен. И что «Песня про царя Ивана Васильевича…» могла быть написана поэтом, только очень глубоко постигающим музыку и тонко слышащим музыку, ибо поэма представляет собою не словесную стилизацию, а передает самый дух песенности, хотя сама читается, а не поется.

Переезд Лермонтова в Москву, поступление в пансион, посещение театров, систематические занятия музыкой не только расширили музыкальный кругозор юноши — он вступил в иной музыкальный мир. И уже не только слышал, но и слушал, постигал музыку иначе, чем прежде, ибо даже и элементарные занятия позволяют дилетанту относиться к музыке активно — не присутствовать, а хотя бы мысленно соучаствовать в процессе музицирования, обращать музыку «на себя», соотнося впечатления с собственным, пусть даже небольшим опытом, включая их в круг субъективных переживаний и представлений. Здесь следует упомянуть и о том, что в Благородном пансионе при Московском университете воспитанников обучали не только языкам и наукам, но и искусствам: стихосложению, декламации, рисованию, музыке, танцам. При многообразной одаренности Лермонтова такое разностороннее художественное воспитание должно было привести (и привело!) к удивительным результатам. Стихосложению — в свободные от занятий часы — воспитанников обучал руководивший «Обществом любителей отечественной словесности» при пансионе поэт и переводчик латинских классиков С. Е. Раич. Рисование преподавал опытный художник А. С. Солоницкий. Лермонтов рисовал с гипсов, то есть получал пусть даже элементарные, но систематические представления о

началах изобразительного искусства. Что касается музыки, то мы знаем, что он играл на скрипке, фортепиано и флейте. Игре на скрипке в начальных классах обучал известный педагог и композитор Иосиф Геништа. В старшем — преподавание вел Лукиан Жолио, На фортепиано Лермонтов мог обучаться у Димлера или Нейдинга, старших учил Данила Шпревиц. Игре на флейте пансионеры обучались по собственному желанию, за дополнительную плату, или, как говорили тогда, «по билетам». Преподавателем числился флейтист Купершильд. К этому следует прибавить, что в пансионе у Виталия Перотти можно было обучаться итальянскому пению, О том, что Лермонтов брал у него уроки, у нас никаких сведений нет. Но к этому мы должны будем еще вернуться.

Как играл Лермонтов? И что он играл?

Нам известно, что в 1829 году при переходе из пятого класса в шестой он исполнил на экзамене аллегро из Скрипичного концерта Людвига Маурера. И даже удостоился упоминания в «Дамском журнале» — в отчете об испытании сказано: «Михайло Лермонтов на скрипке аллегро из Маурерова концерта». Взяв один из скрипичных концертов Маурера, мы приблизительно можем представить себе степень технической оснащенности Лермонтова. Для профессионального скрипача это пьесы совсем нетрудные. Но ведь пятнадцатилетний поэт профессиональным скрипачом не был! О пианистической подготовке точных указаний мы не имеем. Но если знать, что Лермонтов играл, например, увертюру к «Фенелле» Обера («Немая из Портичи»), требующую известной сноровки, то поймем, что поэт, как принято говорить теперь, был довольно «подвинутым» дилетантом. Главное, для него эти занятия представляют выражение душевной потребности. Из воспоминаний родственника и друга его Акима Шан-Гирея, который жил с ним в Москве под одной крышей, известно, что «в домашней жизни своей Лермонтов часто занимался музыкой…». «Лермонтов имеет отличные способности музыкальные», — свидетельствовал другой друг поэта Святослав Афанасьевич Раевский. Перечеркнув, переправил: «Лермонтов имеет особенную склонность к музыке, живописи и поэзии, почему свободные у обоих нас часы проходили в сих занятиях». Это я забегаю вперед: Раевский написал это в показаниях своих, когда вместе с Лермонтовым был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина.

По словам камердинера Саникидзе, Лермонтов, живя в 1841 году в Пятигорске, «изредка забавлялся» игрою на флейте.

И все же занятия эти могли иметь обычный дилетантский характер, ничем не отличая Лермонтова-музыканта от множества

его сверстников, умевших проаккомпанировать певице на любительском концерте или сыграть на домашнем вечере средней трудности модное сочинение, если бы… Нет! Дело не в технической оснащенности Лермонтова, а в необычайной глубине восприятия музыки. «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепиано, чтобы они не возмутили моего слуха», — записал он в свою тетрадку, в 1830 году. «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства», — заносит он в ту же тетрадь. И от себя добавляет: «Я думаю, что в такой душе много музыки».

Это сказано на основании собственного опыта. Ранние страсти и потрясающие душу впечатления от музыки были знакомы ему с раннего детства. «Когда я был трех лет, — записывает шестнадцатилетний Лермонтов, — то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она произвела бы прежнее действие. Ее певала мне покойная мать».

Воспоминание об этой забытой мелодии и незабываемом впечатлении вдохновило Лермонтова на создание «Ангела», одного из самых замечательных в русской поэзии воплощений песни — без слов, самой музыки.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.
И долго на свете томилась она
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Воспоминание о песне матери стало для Лермонтова на всю его жизнь мерилом прекрасного, мерилом любви:

Как сладкую песню родимой моей,

Люблю я Кавказ!

Но вернемся к его музыкальным занятиям.

Он пел. Родственница его и верный друг Александра Михайловна Верещагина спрашивала поэта в письме, посланном из Москвы в Петербург, о его рисовании, потом — о музыкальных занятиях:

> «А ваша музыка? По-прежнему ли вы играете увертюру „Немой из Портичи“, поете ли дуэт Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его, как раньше, во весь голос и до потери дыханья?»

Письмо писано по-французски. «До потери дыханья» в оригинале звучит как «perdre la respiration», выражение, заимствованное от вокальной терминологии (означающее «до предела утомления»). Вот почему думается, что Лермонтов мог брать уроки у Виталия Перотти в пансионе или хотя бы присутствовал на этих уроках, усвоив некоторые приемы, о которых напоминает ему Верещагина.

Сохранились и другие свидетельства о пении Лермонтова. Сослуживец по лейб-гусарскому полку А. Ф. Тиран вспоминал, что Лермонтов «очень хорошо пел романсы, то есть не пел, а говорил их почти речитативом…». «Сел за фортепиано и пел презабавные русские и французские куплеты», — вспоминал родственник Лермонтова М. Лонгинов, замечая при этом, что поэт был живописец и «немного музыкант».

Итак, у Лермонтова «удивительная» музыкальная память, он играет на рояле, поет, подражая итальянским певцам, напевает куплеты, исполняет речитативом романсы… Если к тому прибавить, что Лермонтов сочинял музыку — об этом вспоминал его однополчанин А. Л. Потапов, утверждавший, что в его воронежском имении Семидубравном хранились йоты «Казачьей колыбельной песни», которую поэт положил на музыку сам, — представление о том, какое место занимала музыка в жизни Лермонтова, будет довольно внушительным. К сожалению, нам мало известны его музыкальные привязанности и вкусы. Только осколки его впечатлений, рассеянные в некоторых сочинениях упоминания музыкальных имен или музыкальных произведений, два-три упоминания в письмах.

В пансионскую пору он видел оперу «Пан Твардовский» Верстовского. До этого, мальчиком, — оперу Кавоса «Князь-невидимка». В «Странном человеке» упоминается парижская

арфистка М-Пе Бертран. В романе «Вадим» приводится разговор Фильда и Гуммеля. Восторженный мадригал посвятил Лермонтов певице Прасковье Бартеневой;

Скажи мне: где переняла
Ты обольстительные звуки
И как соединить могла
Отзывы радости и муки?
Премудрой мыслию вникал
Я в песни ада, в песни рая,
Но что ж? — нигде я не слыхал
Того, что слышал от тебя я!

Это стихотворение дошло до нас в одной из тетрадей 1831 года. Но Лермонтов вписал его и в альбом Бартеневой — следовательно, уже в московскую пору жизни был с ней знаком.

В «Княгине Литовской» описана та самая «Фенелла», увертюру к которой Лермонтов любил играть на рояле; кабинет Печорина украшают статуэтки Россини, Паганини и Николая Иванова — тенора, который не пожелал возвратиться в николаевскую Россию и имя которого Николай I запретил упоминать в русской печати. В «Тамбовской казначейше» упомянут Мегюль — марш из оперы «Двое слепых из Толедо». О «Семирамиде» Россини мы уже говорили. Но мы знаем, это только нечаянные сведения, никак не очерчивающие круга музыкальных представлений поэта. Мог ли он — постоянный посетитель представлений «Фенеллы», завсегдатай балетных кулис — не видеть и не слышать «Ивана Сусанина», когда мы читаем в его письме 1838 года: «Я каждый день хожу в театр» (это он пишет из Петербурга Марии Лопухиной по возвращении из ссылки). Весь литературный и музыкально-артистический Петербург перебывал на опере Глинки! А Лермонтов? Просто об этом нет упоминаний в тех 50 письмах поэта, которые сохранились из всей его переписки. И если мы знаем, что Лермонтов слышал музыку Бетховена, Шуберта, то оттого только, что он упомянул два эти имени в своих сочинениях.

Описывая в «Панораме Москвы» (1834) вид, который открывается из Кремля с колокольни Ивана Великого, он говорит, что звон московских колоколов подобен «чудной, фантастической увертюре Беетговена, в которой густой рев контрабаса, треск литавр, с пением скрипки и флейты, образуют одно великое целое; — и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!.. О,

какое блаженство внимать этой неземной музыке, взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого… и думать, что весь этот оркестр гремит под вашими ногами, и воображать, что все это для вас одних, что вы царь этого невещественного мира…».

О какой именно увертюре Бетховена идет здесь речь, неизвестно. Важно другое: титаническая симфония города сопоставляется с музыкой Бетховена. Из этого можно сделать вывод, что бетховенская музыка олицетворяет в представлении Лермонтова величие, мощь, столкновение противоборствующих начал («духи неба и ада»), и — снова «бестелесные звуки принимают видимую форму», то есть вызывают зрительные образы, конкретизируются. Важная оценка, которую Лермонтов дает бетховенской музыке: «чудная, фантастическая».

С именем Шуберта связан другой прозаический отрывок Лермонтова, который начинается словами: «У граф. В… был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема… В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты… одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую». В этой комнате Минская встретилась и заговорила с художником Пугиным, «Разговор их на время прекратился, и они оба, казалось, заслушались музыки. Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: Лесной царь.»

Здесь замечательно и произведение, которое называет Лермонтов: стихи Гёте, к творчеству которого он обращается постоянно, И музыка Шуберта, Предполагается, — так считал покойный И. Р. Эйгес, — что «заезжая певица» — гастролировавшая в 1841 году в Петербурге немецкая певица Сабина Гейнефетер.

Дом графа В… у которого происходит прием, — это не составляет загадки — дом графа Михаила Юрьевича Виельгорского — композитора, мецената, влиятельного придворного, у которого собирался весь артистический и аристократический Петербург, В том же доме (этажом ниже) жил беллетрист Владимир Александрович Соллогуб, женившийся в 1841 году на дочери Виельгорского. Лермонтов бывал у обоих, И даже колебался, чье имя зашифровать в начале повести с описанием музыкального вечера: «Был музыкальный вечер у графа С…», «17 сентября 1839 года был музыкальный вечер у графа С…», «У граф. В… вечер». И, наконец, «У граф. В… был музыкальный вечер…».

Переводчик Гёте поэт А. Н. Струговщиков пишет в воспоминаниях, что часто бывал у Соллогуба и в ноябре

1840 года встретил у него Лермонтова (ошибка, это могло быть только в начале 40-го года!). На вопрос Лермонтова; не перевел ли он «Молитву путника» Гёте—Струговщиков отвечал:

— С первой половиной сладил, а во второй недостает мне ее певучести и неуловимого ритма.

— А я, — отвечал Лермонтов, — мог только вторую половину перевести.

И тут же, по просьбе Струговщикова, набросал на клочке бумаги свои «Горные вершины».

На другой день Струговщиков показал Глинке и свой перевод, и «Горные вершины» Лермонтова, Глинке понравилось целое, и он просил его списать вместе с вариантом Лермонтова, но Струговщиков эту просьбу почему-то не выполнил. Так и не написал Глинка романса на эти слова.

Музыковед А. А. Орлова предположила возможность личного знакомства Глинки и Лермонтова, и весьма основательно. Из слов Струговщикова можно понять, что он и прежде говорил с Лермонтовым на эту тему, что Лермонтова нисколько не удивило предложение показать перевод Глинке, Возможно, что параллельный перевод одного и того же текста для Глинки и делался. Эти соображения поддерживают догадку Орловой.

В салоне Карамзиных, с которыми дружен Лермонтов, постоянно бывал Даргомыжский. Однако прямых сведений о его знакомстве с Лермонтовым у нас не имеется, Правда, не так давно обнаружено письмо матери той самой Александры Михайловны Верещагиной, которая интересовалась состоянием музыкальных занятий Лермонтова. Мать — Е. А. Верещагина — пишет ей из Петербурга в ноябре 1838 года: «У великой княгини музыкальные вечера: Шеховская, что была в Париже у Рюминых, приехала и у великой княгини поет, и Доргомыцкой, племянник Станкерши, там часто играет». И Даргомыжский, и его тетка Анна Борисовна Козловская (по мужу Станкер) предполагаются в этом письме знакомыми Верещагиной, и, во всяком случае, с ними хорошо знакомы родные Лермонтова — живущие в Петербурге Столыпины. Лермонтов часто бывает у них и от Карамзиных, можно сказать, «не выходит»… При этом знакомство его с Даргомыжским кажется весьма вероятным.

С Прасковьей Бартеневой — об этом уже говорилось — Лермонтов встречался в Москве, В Петербурге они видятся в салоне Карамзиных. Недавно отыскался альбом Марии Бартеневой, сестры знаменитой певицы, с вписанными туда собственноручно Лермонтовым стихотворениями «Есть речи — значенье» и «Любовь мертвеца». А имя Прасковьи Бартеневой наряду с именем Лермонтова упоминается в письмах

Карамзиных.

Круг петербургских музыкальных знакомств Лермонтова начинает намечаться как будто. К этому надо прибавить, что он дружен и даже на «ты» с Владимиром Федоровичем Одоевским, постоянно видится с ним, бывает в его салоне, и музыкальные впечатления, связанные с домом Одоевского, доступны ему каждый раз, когда он в столице. Заметим, что музыканты стали проявлять интерес к поэзии Лермонтова еще при его жизни.

В феврале 1840 года «Литературная газета» сообщила, что стихи Лермонтова «И скучно и грустно» положены на музыку «одним известным Петербургским артистом» и приняты «с живым участием в лучшем Петербуржском обществе». К сожалению, имя этого композитора нам покуда еще неизвестно; Даргомыжский написал свой романс на эти слова спустя пять лет.

Тем не менее все эти факты представляли бы собою интерес совершенно второстепенный, если бы не имели прямого отношения к поэтическому творчеству Лермонтова, О том, как он отзывался на музыкальные впечатления, мы уже говорили. Но этой способностью — чувствовать музыку — он наделил многих своих героев. И молодого поэта Владимира Арбенина в романтической драме «Странный человек», и Юрия Волина в юношеской трагедии с немецким заглавием «Menschen und Leidenschaften». Одного волнует фортепианная музыка, другого —«песня русская со свирелью». У Лермонтова поет и Славянка в «Балладе», и пугачевский казак в «Вадиме», поет Селим в «Измаил-Бее», поет Ашик-Кериб, поет девушка в «Беглеце», и Ундина в «Тамани», и княжна Мери, и Нина в «Маскараде», и'Русалка над мертвым витязем, и гусляры в «Песне про царя Ивана Васильевича…», и грузинка с кувшином, пробуждающая сладкую тоску в душе Мцыри. И Рыбка поет. Поет неизвестная нам «Она» — «Она поет, и звуки тают»… Волшебный голос слышит Тамара в «Демоне». Даже столетия поют у него.

В стихотворении «Сосед» (1837) заключенный в темницу слушает песни узника (слушает не слова, а напевы) и, мысленно обращаясь к нему, говорит:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне умирая посылает;
й опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает;
Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю — и в мрачной тишине

Твои напевы раздаются.
О чем они? не знаю — но тоской
Исполнены — и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются.
И лучших лет надежды и любовь,
В груди моей все оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

Звуки как слезы — слезы как звуки. «Звучное» ружье — музыкальность этих сопоставлений не только в предмете сопоставления — звуках, но и в музыкальности воплощения; все это образует то, что Б. М. Эйхенбаум в одной из своих стиховедческих работ назвал «напевным» стилем Лермонтова.

Другой крупный советский литературовед, Л. В. Пумпянский, анализируя стиховую речь Лермонтова, доказал на примере таких стихотворений, как «Памяти А. И. Одоевского» и «Я, матерь божия, ныне с молитвою…», что во многих стихотворениях Лермонтова по сравнению с нормами пушкинской стиховой речи понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи. «Единицей стиля, — пишет Пумпянский, — является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи».

Добавим: поэты-романтики утверждали, что над смыслом слова в стихе должна господствовать мелодия, музыка слова, ибо музыка — это язык сердца, способный выражать идеи и чувства, недоступные слову. Поэтому для романтиков характерна поэтическая система, где речевая мелодия подчас превышает предметный смысл слов (наблюдения Г. А. Гуковского, продолженные Л. Г. Фризманом — «Филологические науки», 1971, № 4), Но даже при том, что это направление характерно для романтической эстетики в целом, поэзия Лермонтова, именно в силу его исключительной музыкальности, являет собою высочайшее торжество музыки слова, мелодии стиха, музыкального движения речи. И это не только выражено у него в самом стихе — это осознано Лермонтовым, декларировано им. И для разговорной речи и для стиха он подчеркивает решающую роль голоса, интонации:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,

Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;
Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Даже ничтожные, темные по смыслу слова дополняются «звуком»— интонацией, с какой они сказаны, И наполняются огромным смыслом: в них и безумство желанья, и трепет, и слезы… Это те речи, когда люди вкладывают в стертые и чужие слова их первородный смысл! Ту же мысль Лермонтов высказал в одном из писем своих к старшему Другу — Марии Лопухиной: «О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с вами: потому что звук ваших речей доставлял мне облегчение. На самом деле следовало бы в письмах помещать над словами ноты…»

И эту же мысль снова повторил в прозе — в «Герое нашего времени», где, рассказывая о свидании Печорина с Верой, написал: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере».

Это написал музыкант! Эти слова — гимн интонации, слову, которое произносится, звучит, интонируется, за которым стоит нечто не передаваемое одним только словом, но выражаемое мелодической линией фразы, стиха…

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

В созвучье! Опять-таки не только в смысле слов, а в их звучании, в их музыкально-поэтическом выражении!

Нет! Музыкальность Лермонтова не прошла даром для русской поэзии. И она объясняет нам непостижимое звучание лермонтовского стиха и его поэтической прозы.

ВАС ПРИГЛАШАЕТ ГЕИЧЕНКО

1

Сразу же после гибели Пушкина поэт Василий Андреевич Жуковский попросил Николая I Михайловское, где создавались «деревенские» главы «Онегина», «Борис Годунов» и великие лирические стихи, сохранить. Царь не ответил. Это означало: отказ. Вскоре Михайловское стало терять тот облик, который имело при Пушкине, и с годами не осталось предмета, который напоминал бы о том, что здесь жил и трудился великий поэт. Все старело, все приходило в ветхость.

В 1889 году, к столетию со дня рождения Пушкина, Михайловское купила казна. Но от прежнего сохранился лишь домик няни. Дом поэта сгорел. Через несколько лет Академия наук решила его восстановить. Однако то, что построили, больше напоминало контору, чем жилище поэта. Впрочем, и этот дом скоро сгорел. В Тригорском сгорел дом друзей Пушкина — Вульфов. В Петровском — дом родных, Ганнибалов. Могила Пушкина в Святогорском монастыре пришла в запустение.

Но вот Владимир Ильич Ленин подписывает декрет об охране памятников природы, и в развитие этого декрета 17 марта 1922 года Малый Совнарком по докладу Анатолия Васильевича Луначарского принимает постановление о создании в Псковской губернии Пушкинского заповедника и передаче его в ведение Главнауки при Народном комиссариате по просвещению. В состав заповедника включены Михайловское, Тригорское и могила Пушкина в Святогорском монастыре. Этим декретом памятные пушкинские места были спасены для народа, для человечества, стали «нерукотворными» памятниками поэзии и поэту.

Приближалась сотая годовщина со дня гибели Пушкина, а с нею — необходимость срочного восстановления дома в Михайловском. Но в 1930-х годах музейные работники еще не владели современными методами реконструкции мемориальных литературных памятников. И новый дом точно так же не имел ничего общего с домом поэта. Экспозиция на тему «Жизнь и творчество Пушкина», которую тут разместили, не отличалась от экспозиций в других литературных музеях страны, годы жизни Пушкина в михайловской ссылке даже не выделены. Только подлинные вещи в «пушкинском кабинете», доставленные из Ленинграда, напоминали о его пребывании в этих местах.

Во время войны Михайловское оказалось на оккупированной

территории. В доме Пушкина гитлеровцы оборудовали наблюдательный пункт, Когда же в 1944 году Советская Армия подступила к Михайловскому, они разграбили всё — книги, вещи, нянин домик разобрали, а дом поэта сожгли.

Он восстановлен.

В 1949 году.

Об этом сообщает надпись у входа.

Но входишь в комнатки — пахнет, яблоками, цветами, сквозь окна видишь сверкающую красоту озера, за ним — набегающие друг на друга холмы, слышишь голос директора заповедника Семена Степановича Гейченко: «Около этого окна любил сидеть Пушкин». И в тот же миг забываешь, что дом — не тот, а другой, повторение, копия. Священная сладость проливается в сердце: ты в комнатах Пушкина!

В спальне — маленькая кровать.

— А Пушкин был невысокий. Метр шестьдесят четыре! — Гейченко говорит, словно был с ним знаком. — Кровать была ему впору. Полог над кроватью — льняной. А лен обладает особенным свойством: кто носит льняную рубаху, утирается льняным полотенцем, не болеет простудой. Редко болел и Пушкин, А тут кругом — льняные места… Здесь кабинет, Портреты Жуковского, Чаадаева… Портрет лорда Байрона на стене…

Помните, — обращается Гейченко, — в первую годовщину смерти Джорджа Байрона Александр Сергеевич заказал отслужить на Ворониче, в Егорьевской церкви, панихиду «за упокой души раба божия боярина Георгия». Почтил память Байрона…

В углу — железная палка Пушкина, которую он любил на прогулках подбрасывать и ловить на лету. Этажерка поэта. Письменный стол — из Тригорского. Кресло с откидной спинкой. Полка с книгами. Четьи-Минеи в кожаном переплете. Подсвечник, табачница, чернильница на столе. Рукописи «Евгения Онегина»— все, как и было.

— Пушкин, — Гейченко продолжает, — писал: «Деревня — мой кабинет». А деревня — это природа: облака, небо, озеро, неоглядные дали, серебристые изгибы Сороти. Не только старинные кресла, портреты и книги помогают нам почувствовать присутствие Пушкина. Он слышал всплеск леща в Сороти, соловья, что щелкает в кустах сирени у домика няни, слышал шум кленов и лип, когда сочинял стихи. Это и сейчас такое же, как было при нем…

Удивительный это дар — ощущать поэта живым, представлять себе каждый шаг его в парке, у пруда, на поемных лугах, по дороге в Тригорское. Высокое искусство — следить за

мыслью поэта, следовать за его взором, говорить с достоверностью очевидца.

Выходим.

— Возле ограды усадьбы, — продолжает Семен Степанович, — на соснах спокон веков живут серые цапли, которых в здешнем народе прозвали зуями. Оттого и Михайловское зовется в этих местах Зуево. II Пушкин его так называл. На заходе солнца цапли поют колыбельную: «чи-чи-чи-чи». Летними вечерами Пушкин слышал песни зуев. А если сюда посмотреть — на холмы за Кучане — большим озером и за озером Маленец, как тут не вспомнить:

Везде передо мной подвижные картины;
Здесь вижу ДВУХ ОЗЕР лазурные равнины,
Где парус рыбаря белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты…

Ожил заповедный музей! Кажется, тут витает дух Пушкина. И вызывает это необыкновенное впечатление рассказ немолодого высокого человека с сильным и умным лицом, звучным глубоким голосом, с непокорной прядью волос надо лбом, которую временами он откидывает назад, энергически встряхнув головой. Левый рукав с 1943 года — пустой: война, тяжелое ранение на Северо-Западном фронте.

Рассказчик Гейченко удивительный! И я не замечаю, не улавливаю границы между тем, что прочитано в книге и что он читает в этой открытой ему книге природы и жизни. Он ученый, исследователь, биограф Пушкина, собиратель фольклора о нем, знаток здешних мест. У него знакомых в округе — на десятки километров, на сотни. Окрест Михайловского он знает нынешних колхозных крестьян; и тогдашних — современников Пушкина. Он опытный и зоркий хозяин. Умелый и сильный организатор. Выдающийся, известный на весь Советский Союз, а ныне и за пределами нашей страны музейный работник, знающий таинственную силу мемориальной подлинной вещи, точного факта и стихотворной строки, сплавленных вместе. Он настоящий артист своего дела, наделенный сильным воображением художник, яекательный собеседник. Но именно он, умеющий рассказывать так, словно бывал здесь при Пушкине, — именно он стаивает, что без мемориальных вещей мемориального гзея сделать нельзя, что музейно только то, что предметно. Вот

почему восстановленный домик Пушкина, домик няни к подлинны в наших глазах, так несомненны. Мы видим >едметы старинного обихода — «такие же, как и те». И оказываемся в том времени.

С. С. Гейченко с посетителями Михайловского

2

Я помню Гейченко с тысяча девятьсот двадцать пятого года. Светлым летним вечером перед Большим дворцом в Петергофе экскурсанты, сгрудившись, слушали молодого высокого человека с непокорной прядью волос надо лбом. Широко обводя пространство руками, звучным и мягким голосом он рассказывал, как жили тут монархи российские, да так рассказывал, словно служил во дворце, а в семнадцатом свергал их с престола. Другие экскурсоводы, покинутые своими группами, молча стояли поодаль, заложив руки за спины. Слушали только его. Когда он, попрощавшись, ушел, все спрашивали:

— Фамилия как? Как зовут?

— Семен Гейченко.

С тех пор я и запомнил его.

Потом он водил экскурсии в Ленинграде — по городу, по Петропавловской крепости, по Эрмитажу, служил в Пушкинском Доме. В апреле 1945 года тогдашний президент Академии наук Сергей Иванович Вавилов, хорошо знавший Гейченко, вызвал его

и предложил восстановить Пушкинский заповедник.

Гейченко согласился.

На месте он обнаружил пустыню.

Почти пять лет проработали тут саперы — обезвредили одиннадцать тысяч мин. В одной лишь ограде Святогорского монастыря их было более четырех тысяч.

Очищали михайловские рощи от завалов, засыпали блиндажи, окопы, траншеи, приводили в порядок усадьбу, отрывали старые фундаменты, свозили строительный материал. Гейченко обследовал Новоржевский, Опочецкий, Себежский районы Псковщины, в Ленинград ездил, в Москву — искал старинную мебель, обиходные вещи, портреты, которые могли бы заменить безвозвратно погибшее. К 1947 году по зарисовкам, фотографиям и обмерам, по описаниям удалось восстановить домик няни. В Вильнюсе нашлось кое-что из вещей Пушкина — в свое время они принадлежали сыну поэта и, к счастью для нас, уцелели. Кое-что отыскалось в Пскове. К стопятидесятилетию со дня рождения Пушкина «опальный домик» его был готов. Мало-помалу были восстановлены флигеля, погреб, дом приказчика, кухня, людская, амбар. И теперь усадьба обрела прежний «обжитой» вид, какого даже и до войны не имела, а только при Пушкине.

Кабинет Пушкина в Михайловском

Дом в Тригорском, где Пушкин в семье Осиповых-Вульф проводил целые дни, сгорел тому назад более полувека. Еще недавно я бывал там — на пустом месте. А ныне…

Поднявшись по ступенькам на «старенькую» террасу и открыв «старенькую» дверь, я попадаю в двадцатые годы прошлого века. Портреты, старинные книги, часы, зеркала, рукодельный столик и ломберный, картины фламандской школы, среди них полотно «Чудо святого Антония», висевшее здесь при Пушкине, альбомы тех лет, серебряная чаша, голова сахару, шпаги, приготовленные для варения жженки, клетка с искусственным соловьем — все развешано, положено, расставлено с талантом, с умом… Нет, кажется, только Гейченко и его замечательный коллектив могли повернуть стрелки веков, воротить ушедшее время и вдохнуть в эти комнаты ощущение подлинной жизни, словно хозяева только что вышли отсюда: силой любви и воображения вновь «населить» эти комнаты и «озвучить» их пушкинскими стихами.

А парк тригорский! Площадка под липами, где танцевали! «Скамья Онегина»!.. Место, где стояла знаменитая шатровая ель, израненная во время войны и скончавшаяся от этих ран в 1965 году! Трехсотлетний дуб «уединенный», тот самый, обретший

бессмертие в пушкинских строчках, «дуб у лукоморья», как прозвали его хозяева имения Вульфы. Как не вспомнить тут:

Но и в дали — в краю чужом Я
буду мыслию всегдашней
Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, над холмом,
В саду под сенью лип домашних.

Строки Пушкина, выбитые на мраморе и граните, встречают нас всюду — на дорожках усадьбы, у пруда, в парке, в Тригорском, в Михайловском. Сначала это кажется непривычным, но вскоре не только к ним привыкаешь, но радуешься: они осмысливают пейзаж и как бы сообщают ему «второе — поэтическое — дыхание».

Нет, Гейченко не просто талантлив: он одарен редким талантом музейного творчества! Надо помнить, что к тому времени, когда Михайловское в 1899 году купила казна и оно поступило в ведение Академии наук, в нем уже мало что оставалось от Пушкина.

Когда Советское правительство издало декрет о создании Пушкинского заповедника, в него вошли Михайловское, Тригорское и могила поэта в Святогорском монастыре. Впоследствии к ним присоединили всю монастырскую территорию, Петровское, Савкино, Савкину горку. Но до войны вернуть заповеднику исторически достоверный вид музейные работники не успели, а многого еще не могли. Восстанавливая разрушенное, Гейченко и созданный им коллектив решали задачи, которые тридцать — тридцать пять лет назад музейным работникам были не по плечу. При этом надо знать, что такое быть директором музея, тем более такого музея, чтобы понять размеры подвига, совершенного здесь после войны.

Глядим с Семеном Степановичем с обрыва тригорского парка на михайловские домик, на парк, на луга, по которым бегут столбы телефонной линии.

— Столбы уберем, — Гейченко взмахивает правой рукой, — кабель спрячем под землю. Теперь, когда правительство отпустило большие средства для окончательного благоустройства нашего заповедника, сможем решить все вопросы. Восстановим усадьбу и дом Ганнибалов в Петровском, вернем жизнь святогорским колоколам… Поставим ветряную крылатую мельницу там, за озером, оживим пушкинский пейзаж. Кустов вон там не было прежде — были покосы…

Течение Сороти и Великой образует красивое лукоморье —

изгиб.

— Тут чудеса. Тут много чудес. Дуб — чудо. Чудо и лукоморье. И «Чудо святого Антония» в доме в Тригорском…

И вы соглашаетесь, потому что давно уже поняли: весь заповедник — чудо. Потому что здесь народный язык, и народные представления, и эти парки, холмы и луга входили в пушкинские стихи. И во всем вокруг видится вам чудо пушкинского преображения. И чувство восторга от слияния поэзии и природы, нынешнего и прошлого, от мысли, что все это вечное, неподвластное времени, греет и возвышает душу.

3

На усадьбе в Михайловском колокол отбивает часы, гудят пчелы во фруктовом саду. Скворцы голосят. Ходит невиданной расцветки петух. Вдоль дорожек высажены цветы. У амбара воркуют голуби. И это течение жизни, в которой, как и в природе, совершается вечный круговорот, составляет один из секретов воздействия Михайловского на каждого, кто входит в пределы усадьбы. Даже в дни многолюдных экскурсий и праздников здесь вспоминаешь о тишине, окружавшей Пушкина, о тихой, неспешной жизни.

Как только вы отворили калитку и спустились к горбатому мостику, перекинутому над прудом, окаймленным серебристыми ивами, где плавают утки и в черном лаке воды отражается перевернутый пейзаж, как только, перейдя на «ту сторону», поднялись по ступенькам пологой лестницы, — вы оказываетесь совсем в другом мире. И к заветному домику подходите, испытывая чувство таинственной сопричастности к поэзии Пушкина и к его жизни в этих местах.

Семен Степанович живет в домике управителя. Открываешь дверь — на потолке застекленной террасы колокола разных размеров, целый набор. На стенах — другие коллекции: подковы, замки, серпы. На полках — деревянная расписная посуда, медные кастрюли, старинные самовары и чайники. Берестяные туески. Кувшины. Все вещи местные, раздобытые во время поездок по псковской земле. Интересно, причудливо и красиво. В кабинете — библиотека, изобилие книг. И многие с добрыми благодарными надписями от поэтов разных поколений и разных племен, В папках — огромный рабочий архив: написанные и еще не написанные брошюры, книги, статьи.

Вас удивило во время экскурсии, откуда Гейченко знает такие подробности про дворовых людей поэта, как то, что девочка Даша

была «малолеток с косичками», а пастух Еремей передвигался с клюкой? Ведь портретов их никто не писал, и как они выглядели — точно никто знать не может.

А вот Гейченко может!

— Вскоре после гибели Пушкина (это целый рассказ!) псковский землемер Иванов зарисовал пушкинскую усадьбу, а Александров, художник, изготовил по этому рисунку известную литографию. На ней изображены дом поэта, и флигеля, и куртины, и сад, и дорожки, и сам Пушкин верхом на коне, няня Арина Родионовна на крыльце, Осиповы сидят в экипаже. И группа крестьян стоит. Всем кажется, что они нарисованы так… чтобы «оживить пейзаж». А если взять и сопоставить литографию с архивными документами, сразу понятно становится, что тут изображены и дед Еремей с клюкой, и Прасковья, «по общему хозяйству дворовая», и девочка Дарья, малолеток с косичками, — семь человек, что жили на усадьбе при Пушкине…

4

Каждый день сотни и тысячи идут по дорожкам к усадьбе, входят в дом, слушают Гейченко или славных его помощников — Бозырева Владимира Семеновича, Василия Яковлевича Шпинева, Татьяну Юрьевну Мальцеву. Уходят взволнованные, растроганные.

Но есть в календаре заповедника день особый — шестое июня, рождение Пушкина. Еще до Отечественной войны люди в этот день шли вереницами в заповедник. А после, когда он восстал из руин, уже не тысячи, а десятки тысяч людей из окрестных сел, городков, городов, из Пскова, Ленинграда, Москвы, из Прибалтики стали собираться на большой поляне в Михайловском. С 1967 года Союз писателей СССР в каждое первое воскресенье июня проводит здесь Пушкинский праздник поэзии. И съезжаются сюда поэты из всех советских республик, прибывают гости со всех континентов. Народный праздник стал мировым. Тем, кто побывал тут, понятно, сколь многим мы обязаны Гейченко, его трудам и заботам, его вдохновению. Ибо без высокого душевного озарения нельзя было с такой полнотой, с такой очевидностью вернуть и показать прошлое и тем самым приблизить Пушкина к нашему времени, к нам.

И вот вышла книга «У лукоморья». На титуле скромно внизу: «Записки хранителя Пушкинского заповедника».

Какие же это интересные, какие талантливые записки! О чем? Да о том, о чем Гейченко рассказывает посетителям. Как Пушкин

приехал в Михайловское 9 августа 1824 года и прожил два года. Как незадолго до смерти привез тело матери в Святые Горы, для погребения. Как потом хоронили его самого. И ставили памятник. Как Пушкин стал в наше время народен. И как взорвали фашисты монастырь Святогорский, заминировали и осквернили могилу. Гнев и любовь, гордость и радость, тонкое понимание поэзии Пушкина, заботы хранителя, планы работ, тончайшие мысли, новые факты — все есть в этой прекрасной книге. И сколько же уместилось народу в тридцати девяти коротких рассказах! Арина Родионовна — няня поэта, верный дядька Никита Козлов, наша современница тетя Шура — уборщица из музея, женщина тонкой души, напоминающая няню поэта. Тут старый колхозник Антонов, знавший наизусть всего «Евгения Онегина», и колхозники, пожелавшие сменить собственные фамилии на фамилию Пушкина, на фамилии его друзей и героев. И колхозный дед Проха, со слов которого Гейченко записал чудесные предания о Пушкине. Тут Пермагоров — автор надгробия. И обитатели Тригорского — заботливые пушкинские друзья. И враги — в их числе игумен Иона. Тут герои — освободители заповедника, которым воздается хвала, а иным сказана вечная память. Тут предметы и документы. Предания и песни. Природа. Михайловское. И Пушкин.

Это рассказы о мемориальном музее среди просторов, воспетых великим поэтом. И странички, посвященные белке и аисту, черному ворону и скворцу, поселившимся у Пушкина на усадьбе, не мельчат замысла книги, а органически соседствуют с рассказами о великой жизни и великих событиях. И каждый рассказ — свое собственное. Открытие. И каждая страница напоена восхищенной любовью к Пушкину, каждая исполнена глубокого убеждения, что, не будь на свете Михайловского, мы не знали бы того Пушкина, каким знаем его, — он в чем-то был бы другой. И снова, как и в живом рассказе Семена Степановича, я почти не могу уловить, где кончается документ и начинается то, что открыто воображению.

Книга душевная, увлекательная, как разговор Гейченко, как экскурсия Гейченко, который обладает к тому же способностью перевоплощаться в характер и стиль того человека, о коем ведет рассказ. Отец поэта, Сергей Львович, изъясняется выспренно, книжно. Рассказ о святогорском игумене окрашен речениями церковнославянскими. Идет ли речь о купеческом сыне — вкраплены обороты из обихода купечества. В главах «крестьянских»—образный народный язык. А связывает это все воедино богатая, гибкая речь самого Гейченко, о котором мы узнали теперь, что он превосходный писатель.

Чувствую, меня упрекнут за то, что не нашел недостатков. Но что же делать, если я их не вижу? Правда, три-четыре рассказа уступают другим: это те, где предположения автора выглядят как несомненное, бывшее, как доказанный факт. Но считал ли Пушкин ступени в Святогорском монастыре? Заметил ли, что их тридцать семь, то есть столько, сколько в тот год было лет ему самому? Так ли разговаривали Николай I и Бенкендорф? В точности об этом ничего не известно. И на месте автора я так и сказал бы: «Может быть, Пушкин обратил внимание, что ступеней тридцать семь!» — и «во дворце мог происходить примерно такой разговор…» Впрочем, разве частности эти способны изменить отношение к этой увлекательной и высокопоэтичной книге, которую советую прочесть каждому, кто бывал в заповеднике, но прежде всего тем, кто там не был. Художник Василий Звонцов, снабдивший книгу отличными перовыми рисунками, я думаю, присоединится ко мне. Того же мнения поэт Михаил Дудин, написавший очень хорошее предисловие, в котором говорит о Гейченко с увлечением и удивлением. И все же, кажется, мы с Дудиным сказали не все. И Гейченко заслуживает большего.

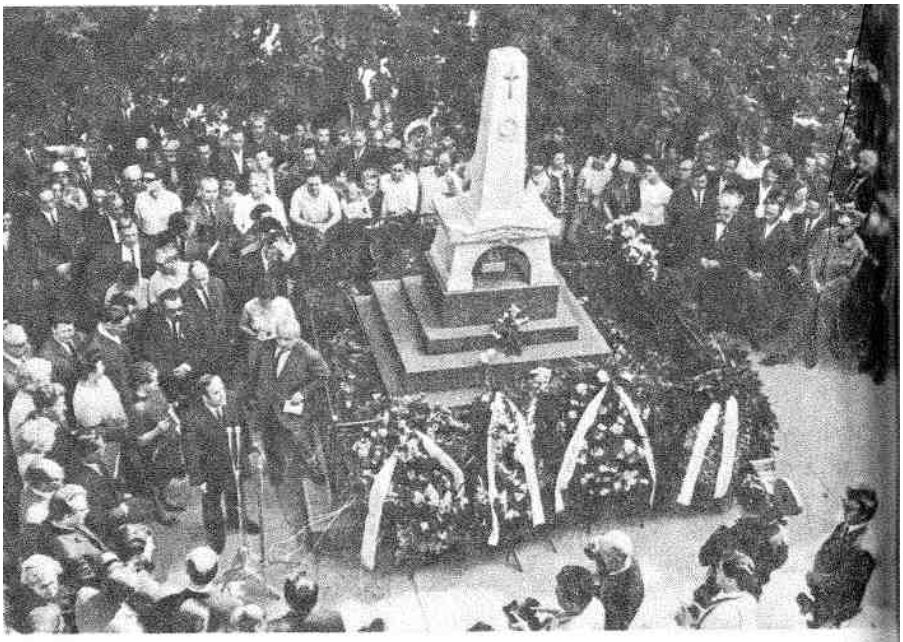
ПЕРВОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ ИЮНЯ

В 1924 году президент Академии наук А. П. Карпинский, побывав в Михайловском, обратил внимание на многочисленных посетителей и высказал пожелание, чтобы в заповеднике ежегодно отмечался день рождения Пушкина 6 июня. Год от года увеличивалось число желающих побывать в этот день у Пушкина; сперва это были жители ближайших мест, потом стали приходить и приезжать издалека, наконец стали собираться многие тысячи. И вот по инициативе Союза писателей СССР и Псковского областного комитета КПСС решено было приурочить к этому дню — к первому воскресенью июня — Всероссийский праздник поэзии в Пушкинском заповеднике. Решением секретариата Союза писателей СССР 13 февраля 1967 года был создан постоянный комитет по проведению ежегодного Всесоюзного Пушкинского праздника поэзии, в который вошли крупнейшие поэты, переводчики, прозаики, литературоведы и, по согласованию с Министерством культуры СССР, известнейшие артисты. Председателем комитета был утвержден я, И. Л. Андроников, ответственным секретарем — М. В. Горбачев.

Еще прежде чем провести первый праздник, мы выезжали в Псков и в Михайловское, вместе с псковскими товарищами стараясь предусмотреть все возможные варианты проведения этого небывалого еще торжества. Сколько будет народу? Каков прогноз погоды? Какие книги будут продаваться во время праздника? Как увеличить пропускную способность дорог? Понятно, что гостей будет множество, но сколько — никто не знает.

Праздник открылся 2 июня 1967 года в Псковском драматическом театре имени Пушкина. В большом поэтическом вечере приняли участие около 30 человек. Во втором отделении выступали артисты псковской самодеятельности, группа московских и ленинградских артистов во главе с народным артистом СССР И. С. Козловским.

Накануне главного праздника делегация и гости передислоцировались в Пушкинские Горы, осмотрели Михайловское, Тригорское. 4 июня в 10 часов утра с цветами, венками, торжественно стали входить в ограду Святогорского монастыря, медленно поднимаясь по каменным плитам к этой белостенной обители, со всех сторон окружили могилу.



Пушкинские Горы. Всесоюзный день поэзии. У могилы поэта

Микрофонов не было. Была тишина. Негромко я произнес несколько слов:

— Товарищи! Друзья! Друзья Пушкина, испытывающие сейчас, я знаю, одно из самых сильных и благородных чувств — ощущение близости гения, который составляет часть нашей души, нашего сознания, ибо без Пушкина мы были бы совершенно другими и, наверное, не узнали бы сами себя.

Мы стоим сейчас возле могилы, до сих пор вызывающей острое чувство горя. И среди этой буйной зелени, среди этого торжества природы мы вспоминаем те страшные дни в истории нашей поэзии и нашего общества, когда Пушкин, затравленный, оскорбленный, доведенный до пределов отчаяния, изнеможенный душевным страданием, в тысячу раз ужаснейшем физической смерти, был расчетливо и хладнокровно убит, отнят у десятков тысяч читателей, видевших в нем славу России, и доставлен сюда, в Святогорский монастырь, в сопровождении жандарма и одного из друзей, назначенного царем сопровождать гроб.

Зимней ночью копали тут мерзлую землю. И когда в тусклое утро гроб был опущен в могилу, не было почти никого здесь, чтобы пролить слезу сочувствия.

И вот теперь, по прошествии 130 лет, десятки тысяч, сотни тысяч приходят на это святое место, И стоят в глубокой задумчивости, стараясь соединить представления несовместимые — бессмертие и могила, вечная жизнь и отнятая жизнь — жизнь в

сердцах поколений, свершивших Великую революцию и несущих Пушкина в коммунизм как свое бесценное наследие, как величайший дар.

Нас много. Мы приехали сюда как на родину русской поэзии, Здесь поэты разных народов нашей страны, гости нашей поэзии. Мы одинаково чтим в нем — в Пушкине — величайшего из великих поэтов нашей земли и великого поэта всех земель и народов мира.

Это — не траурный митинг. Мы приехали к Пушкину накануне его дня рождения. Приехали на праздник его поэзии, И пусть в наших словах прозвучат чувства восторга и благодарности. Теперь скажет Михаил Дудин.

…Потом присутствующие проследовали под своды Святогорского монастыря. Церковь была переполнена. На месте алтаря, в углублении, был размещен детский хор. Иван Семенович Козловский ходил взад и вперед, изредка подсказывая что-то капельмейстеру, наконец дал знак. Зазвучал романс на текст Пушкина «Буря мглою небо кроет» в сопровождении арфы и хора, потом «Вечерний звон» И. Козлова, «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова. Зазвучал «Санктус» из «Реквиема» Берлиоза, ударил старенький колокол… Этот ритуал, придуманный выдающимся советским певцом, произвел на всех громадное впечатление.

Ровно в полдень машины доставили нас в заповедник, на большую поляну возле ограды усадьбы поэта. Члены комитета и гости поднялись на трибуну, прозвучали фанфары, Первые слова пришли сами собой:

— Товарищи!

Оглянитесь! Посмотрите вокруг себя! Подумайте, что означает это переполненное людьми поле? Десятки тысяч собрались под открытым небом. Это — ВЫ! Вы пришли в гости к поэту. Потому что он жив.

Его убивали. И хоронили. Но он не умирал. Он был с нами даже тогда, когда нас еще не было. Он ждал этого дня. И этот день наступил. Не сегодня. Он наступил вместе с Октябрьской революцией, когда еще на серой оберточной бумаге стали выходить первые книжки Пушкина, напечатанные даже по старой еще орфографии, чтобы только скорей новый читатель мог прочитать его сказки, его стихи, «Дубровского» и «Капитанскую дочку». Это были первые книжки для народа.

Вот тогда и стала осуществляться пушкинская мечта:

И долго буду тем любезен я народу…

Но какой же народ! Он писал это в то время, когда народ не мог прочитать его сочинений. Он был неграмотен, не имел доступа к книгам и в большинстве своем не знал даже имени Пушкина.

За полгода до поединка с Дантесом Пушкин написал стихотворение, в котором говорит о своем памятнике. Оно обращено к читателю будущему:

К нему не зарастет народная тропа…

Нет, весь я не умру…

И славен буду я…

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня в сяк сущий в ней язык…

Современники не поняли, не оценили этого стихотворения. Они не понимали самого Пушкина. Многим казалось, что он — уже угасшее светило. Они не понимали, что через их головы Пушкин говорит с будущим. С другим читателем, с другой эпохой.

О чем говорит он в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…»?

Он рассказал — очень спокойно и просто, с глубоким пониманием своей исторической роли и своего места в истории — о бесконечном своем одиночестве в той сфере, в которую втолкнула его судьба и где он жил в окружении беспощадных врагов, затравленный, оскорбленный. Он сказал в этом стихотворении, что жил для будущего, для нас. О нас, о нашем времени думал он, когда писал, что слова его долговечнее славы его гонителя — царя Александра Первого, в честь которого был воздвигнут Александрийский столп — колонна на Дворцовой площади Петербурга.

Великий Белинский, создавая свои статьи о Пушкине, писал, что понятие народного поэта должно включать важнейшее условие: народного поэта должен знать сам народ. По существу, в полном значении этого слова народным Пушкин стал только в наши дни. И понятие это из понятия умозрительного превратилось в понятие необычайно конкретное и необыкновенно картинное.

Потому что именно вы — доказательство народности Пушкина! Вы — доказательство вечной жизни поэта! Неумирающих его стихов. Вы!

Он дождался своего читателя. Мы помним пушкинские дни в Михайловском — в столетнюю годовщину гибели и стопятидесятилетие рождения Пушкина. Это было необыкновенно внушительно. И полно великого значения. Эти даты — исторические для нашей поэзии, нашей культуры, нашего общества.

Но нынешний праздник отличается от всего, бывшего раньше. Нет юбилейной даты. А вы пришли. Без зова. Без специального приглашения. Движимые чувством любви, благодарности, ощущения близости Пушкина, стремлением ощутить его в этих местах как живого. И действительно! Здесь, в Михайловском, как, может быть, нигде, чувствуется его присутствие, реальность его жизни среди нас.

Все хранит здесь память о Пушкине. И открываются те подробности, та конкретность его земного существования, которая еще более оживляет и проясняет его облик, столь единодушно нами любимый, столь единомышленно понимаемый нами.

Гуляя по аллеям Михайловского, Тригорского, оглядывая эти бесконечные холмистые просторы, эту изумрудную даль, мы воспринимаем главы «Онегина» как неопровержимую реальность. Мы верим, что Онегин сиживал на скамье над обрывом Сороти, угадываем присутствие Татьяны в доме Осиповой, слышим звон колокольчика, возвестившего о внезапном приезде Пущина, вглядываемся в освещенные луною аллеи, стремясь увидеть силуэт Анны Керн, а что касается Арины Родионовны — ее походка, ее голос становятся особенно внятными именно в этих местах. Поэтический вымысел мы принимаем за сущую правду, а эпизоды биографии Пушкина кажутся нам столь же поэтичными, как строфы его романа; кажутся порождением его гения. Все так переплелось здесь, что отделить поэтический вымысел от невымышленной реальности не так просто. Да это и ни к чему!

Под сводами Святогорского монастыря мы вспоминаем с особой отчетливостью сцены из «Бориса Годунова». И народ, действующий в трагедии, и народ, с которым Пушкин встречался и разговаривал на ярмарках, когда являлся в подпоясанной красной рубахе, в широкополой шляпе и с железной тростью в руке, — сливаются, я бы сказал, в какое-то стереоскопическое изображение. И, памятуя, что Пушкин, работая над трагедией, изучал не только летописи российские, не только труд драгоценной для Пушкина памяти Николая Михайловича

Карамзина, но и живую народную речь, мы постигаем, как вливается в трагедию крестьянский язык Псковщины. И какую роль сыграло Михайловское в поэзии Пушкина, став образом Родины, «милым пределом» не только для него, но и для всей русской поэзии, для каждого русского сердца.

Какое большое счастье, что можно приехать в Михайловское! Отбитое у врага, спасенное, воскрешенное, восстановленное, возвращенное Пушкину. Умные, добрые руки вернули жизнь этим руинам: вдохновенные слова столь нужных нам объяснений наполнили эти «леса, пустыни молчаливы», этот «пустынный уголок» мыслями и ассоциациями Пушкина.

Прекрасен «Борис Годунов» — величайший образец исторической и философской трагедии. Вся Россия, вся русская жизнь явилась в «Евгении Онегине», вся эпоха уложилась в этом романе. И «Пророк» и «19 октября» написаны в Михайловском, и «Буря», и «Зимний вечер», и «Песни о Степане Разине», и «Няне» — множество творений, поражающих совершенством воплощения, глубиной мысли, простотой, новизной. Но лучшее творение Пушкина — сам Пушкин, весь его подвиг, весь его труд, гениальный и вдохновенный, упорный и ежедневный, все вкупе — созданное, замышленное; и доведенное до высшей степени совершенства, и неотделанное, лишь набросанное; исторические концепции и альбомные посвящения, Пушкин, как он есть, — беспредельно гармоничный в слиянии свойств и черт поэта и человека, еще и потому столь нам дорогого, что он и как человек был гораздо сложнее и олицетворял собой более совершенную натуру, нежели его современники, по всему своему художественному и этическому складу. Он и как личность далеко обогнал свое время и олицетворял человека будущего. Это необыкновенное, полнейшее слияние творческого совершенства с абсолютным нравственным совершенством представляет собой уникальное явление. И славно, что Пушкин, олицетворяя собой лучшие черты русского национального характера, обладал при этом необыкновенным даром поэтического перевоплощения — умения видеть мир глазами своих героев и глазами тех народов, о которых он говорил и писал.

И вот сегодня начинается новая глава нашей любви, нашего поклонения Пушкину.

Сегодня мы полагаем начало ежегодному Всесоюзному Пушкинскому празднику поэзии, который будет проводиться в Михайловском в каждое первое воскресенье июня. Это — новая ступень нашего постижения Пушкина. В этот день советская поэзия будет сверять свое слово с тем, что завещано Пушкиным.

Нового Пушкина нет среди нас. И нового Пушкина быть не

может. Если и рождается гений — он не похож на Пушкина: он каждый раз похож сам на себя — Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Блок, Есенин, Маяковский, Твардовский… Время покажет, кто будет следующим в этом ряду. Он не будет похож на Пушкина и на других великих поэтов. Он будет сам по себе. Но связь свою с пушкинским словом чувствует каждый поэт, отвечающий перед народом и временем. Большая поэзия всегда чувствует высоту Пушкина и стремится по Пушкину ориентировать свое движение. И не только русские поэты, но поэты всей нашей страны, пишущие на иных языках. У них к Пушкину отношение свое — особое. Пушкин увидел народы, в ту пору неравноправные, угнетенные; он писал о них, он их возвысил, он видел в них будущих читателей своих стихов, будущих равноправных граждан нашего общества. Украинец и грузин, башкир и литовец, кабардинец и молдаванин едины в своем отношении к Пушкину, которого они чтут наряду со своими великими национальными и народными поэтами. И не только за весь волшебный мир его поэзии — огромный и прекрасный мир. Но и за особые строки, которые грели их сердца и внушали надежду. Вы услышите исповедь этих благородных сердец — к вам приехали в гости поэты России, Украины, Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Казахстана, Молдавии, Туркмении, Эстонии, Таджикистана, Татарии, Калмыкии, Дагестана, Кабардино-Балкарии… Вы услышите их голоса, вы услышите Пушкина, зазвучавшего на их родных языках. Пушкин стал не только народным, но и многонародным поэтом, поэтом многих народностей, многих национальностей, населяющих нашу страну. Поглядите на себя. И поглядите сюда, на трибуну! Подумайте о новой судьбе Пушкина и этом могучем и безграничном проявлении любви к нему.

Да здравствует Пушкин и праздник его поэзии!

Трудно передать, с каким увлечением слушала поляна стихи Ярослава Смелякова, Бориса Полевого, Сергея Сергеевича Смирнова, Николая Рыленкова, Семена Гейченко, Кайсына Кулиева, Давида Кугультинова, Беллы Ахмадулиной, Сергея Орлова, Андрея Лупана, Сильвы Капутикян, Карло Каладзе, Павла Нилина, Виктора Бокова и поэтов, освобождавших в 1944 году Пушкинский заповедник и Псковскую область, — Василия Субботина, Якова Хелемского, Александра Смердова. Многих здесь видели впервые, хорошо зная их книги. То и дело поляна взрывалась аплодисментами. Очень скоро трибуна опустела: «отвыступавшие» поэты смешивались со зрителями, давали автографы, вступали в дружеские задушевные беседы, дарили

книги, записывали адреса.

Кончилась поэтическая часть праздника, начались выступления хоров, танцевальных ансамблей, солистов. На огромной трибуне, с которой убрали столы и скамьи, в образе Ленского в плаще и цилиндре появился Иван Семенович Козловский. Фортепиано и виолончель заменяли оркестр. Явился Онегин — заслуженный артист В. К. Отделенов. Прозвучал непримиримый дуэт. Зарецкий отсчитал шаги. «Теперь сходитесь». Выстрелы старинных пистолетов. Ленский падает. Синий пороховой дым медленно расходится над сосновой опушкой. Я выбежал на просцениум — мне показалось, что Козловский убит. Так различна условность восприятия в театре и под открытым небом.

До позднего светлого вечера жила и двигалась нарядная поляна. Расходились, чтобы побывать в самых красивых уголках заповедника, и снова сходились. Над всей окрестностью звучали в репродукторах стихи Пушкина.

Этот день положил начало Пушкинским торжествам далеко за пределами Псковского края. Москва — родина Пушкина — ежегодно отмечает у себя этот праздник, и Ленинград, и Болдино Горьковской области, от которого получила название великая Болдинская осень в творчестве Пушкина, и Берново в Калининской области, где Пушкин гостил у друзей, и Торжок, через который он проезжал каждый раз, следуя из Петербурга в Москву и из Москвы в Петербург, и Кишинев, и Одесса… И все же Михайловский праздник, как от него повелось, так и остается первым и главным.

Вот еще нашелся записанный тогда текст слова, которым открывался третий ежегодный Всесоюзный Пушкинский праздник поэзии в Михайловском:

— Снова, как и в прошлом, и в позапрошлом году, идут в Михайловское машины, автобусы, грузовики, мотороллеры — из Новгорода, Риги, Таллина, Ленинграда, Великих Лук, Вильнюса, Витебска… Снова шагают нарядные пешеходы — молодежь и люди немолодые, подростки, дети. Семьями, классами, парами, дружескими компаниями торопятся занять места на поляне перед огромной трибуной. Никто не рассылает приглашений. Никто не знает, сколько будет гостей. Известно только, что много…

Кто эти люди?

Читатели Пушкина, которые знают литературу, поэзию, любят ее, понимают, оценивают безошибочно. И учились они этому прежде всего у Пушкина. Ибо Пушкин для всех нас — мерило точности, ясности, глубины, верности жизни, смелого утверждения истины, идейной значительности искусства.

В пору, когда Пушкин творил, те, кому его поэзия была нужна более всех, от рассвета до темноты трудились для удовлетворения прихотей «дикого барства», жили, недоступные просвещению. Только теперь, в наше время, вполне мы увидели, как необходима поэзия Пушкина людям. Как причастен он к нашей жизни. И как глубоко современно все то, что он создал.

За время, что отделяет нас от него, сотни новых понятий вошли в наш язык, сотни слов. Но поэзия Пушкина словно была рассчитана наперед: ни одно слово его не померкло, не устарело. Язык Пушкина — это наш язык. Старые формы жизни ушли, а все написанное поэтом живо поныне, не отошло в историю, не требует никаких коррекций, почти не нуждается в пояснениях, И чувства и взгляды его не устарели, а продолжают отвечать нашим воззрениям и чувствам.

Объяснение этому дал другой гениальный писатель — Гоголь, который сказал, что Пушкин — «это русский человек в его развитии, каким он, может быть, явится через двести лет. В нем, — писал Гоголь, — русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой чистоте, в такой очищающей красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла. Самая его жизнь совершенно русская».

Немало гениальных поэтов и прозаиков узнала с тех пор и стала великой наша литература. И все же ни о ком нельзя сказать, что он более Пушкина может называться первым национальным поэтом. При всей любви советского народа к великим людям нашей культуры нельзя привести примера такого же неизъяснимого по силе и глубине общенародного чувства, какое вызывает к себе Александр Сергеевич Пушкин. Но преклонялись и перед Пушкиным-человеком.

Пушкин — личный друг наш. Друг каждого. Нас восхищают его творческий и жизненный подвиг, бескомпромиссный путь, смелая борьба за свободу, нравственное совершенство. В Пушкине нет ни олимпийского величия, ни отрешенности гения, ни страдальчества, несмотря на то что он тяжело страдал… Пушкин — высшее воплощение гармонического человека, светлого характера, жизнелюбия, ясности, сочетания бурных страстей с глубочайшим и при этом очень спокойным умом, непосредственности и тонкого понимания высокого своего места и своей исторической роли. Доброты в сочетании с непримиримым отношением ко злу, творческой одаренности и титанического труда, благородства, открытости, дружелюбия…

Пушкин-человек — явление, может быть, не меньшее, чем Пушкин-поэт, а главное, эти сущности неразделимы и равно

прекрасны. И биография Пушкина так же ясна, как его сочинения.

И вот в этом гармоническом совершенстве Пушкина — причина того, что десятки тысяч ежегодно собираются на поляне в Михайловском и звучат перед ними стихи и слова любви всех народов нашей земли, а поэзию русскую представляет не только Москва, Ленинград и Псков, но и Южно-Сахалинск, и Тамбов, и Краснодар, и Калуга.

Пушкин понимал сердце каждого из народов, населявших в те времена империю, — народов угнетенных, неравноправных. И справедливо предвидел, что не только славянин, но и другие — все станут благодарно произносить его имя. Он всех вместил в своем широком и гуманном взгляде — украинца, белоруса, грузина, поляка, немца, француза, эфиопа, калмыка, финна, англичанина, испанца и итальянца… И в этом выразилась великая особенность русской культуры: она всегда была свободна от национальной узости. «Всемирной отзывчивостью» назвал Достоевский это великое свойство поэзии Пушкина.

Не по наружности, не по платью судил о народах Пушкин, а постигал их дух, И мировое значение Пушкина определяется не только его мировой известностью, но и этой способностью вместить в свои сочинения весь мир.

Пушкин не только начало начал нашей литературы, как сказал о нем Алексей Максимович Горький. Не только один из величайших поэтов, каких знала история человечества. Пушкин — собиратель сил русской литературы, учитель поэтов всех поколений, вдохновитель величайших писателей, явившихся после него, созидатель русской культуры, становление которой составляло предмет его неустанных забот. Не только о литературе заботился он, но о науке, о публицистике, о журналах, театре, художествах, музыке…

Когда пушкинисты задумались над темой «Пушкин и молодые писатели», то удивительно открылась еще одна грань гения Пушкина. Известно, что Пушкин подарил Гоголю два сюжета — гениальных «Ревизора» и «Мертвых душ». Менее известно, что Пушкин поддерживал Слепушкина — поэта-крестьянина; проявил величайшую прозорливость, оценив талант Белинского в самом начале его и сделав шаги для того, чтобы пригласить его в свой журнал. Пушкин восторгался повестью первого черкесского писателя Султана Казы-Гирея. Напечатал целый цикл стихотворений в ту пору малоизвестного Тютчева. Напечатал Кольцова, Одоевского. Восхищался Языковым. Редактировал записки кавалерист-девицы Надежды Дуровой. Выступил издателем сочинений сосланного своего друга поэта-декабриста Кюхельбекера. Поправлял сказку Ершова «Конек-

горбунок». А письмо детской писательнице Ишимовой, написанное за час до дуэли, полное советов и одобрений! Это Пушкин побудил великого актера Щепкина написать мемуары и сам сочинил первую фразу этих будущих мемуаров. Он помогал советами Владимиру Далю, принявшемуся за составление «Словаря живого великорусского языка». Петр Киреевский стал записывать русские народные песни — Пушкин и ему помогал! Трудно назвать прогрессивного литератора — современника Пушкина, который не испытал бы его помощи и поддержки. В нашем двадцатом веке величайшим воплощением, символом этой заботы о литературе и о писателях стал Алексей Максимович Горький. Этот обычай — помогать начинающим, отыскивать и поддерживать молодых — свято чтят советские литераторы.

Пушкин — величайшее воплощение прекрасного — прекрасен и в этом! И в этом он для нас — образец! И пример отношения к общему делу литературы. Лев Толстой говорил о нем — «наш учитель». И для нас он продолжает быть старшим, учителем, к которому мы можем прийти со своими творениями.

Еще недавно десятки тысяч собирались только в дни редких юбилейных торжеств. Сегодня на Пушкинский праздник люди съезжаются ежегодно. И мы видим, как выражение любви к поэзии Пушкина и к нему самому обретает новый характер. Все больше людям хочется свою любовь соединить с любовью множества. И в этом — великий знак нравственной зрелости народа и все возрастающего для нас значения поэзии Пушкина.

Он ждал этих дней. Он верил, что, покуда людям нужна поэзия, будет славиться на земле его имя.

Но вряд ли он думал, что в то место, где он жил, будут приходить десятки и сотни тысяч, И в день рождения его станет твориться тут многолюдное торжество. И поэты всех земель и народов станут приезжать, чтобы почтить его великую человечность и его гений. И, продляя его бессмертие, каждый станет читать свое на русском или ином родном языке, утверждая идеи свободы и мира. И мы с полной уверенностью можем сказать: Пушкин был бы рад, что этот интернациональный праздник поэзии освящен его именем!

Слово при открытии VIII Всесоюзного Пушкинского праздника поэзии:

— Когда вы приезжаете из Ленинграда в город, носящий теперь имя Пушкина, и, осмотрев богатейшую экспозицию Всесоюзного Пушкинского музея, доходите до конца, вас внезапно поражает сильное и светлое чувство. Последние труды Пушкина… Последние строки, писанные его рукой… Трагическое

одиночество, неизбежность конца и…

Дуэль и смерть не показаны. На заключительном стенде — строки пушкинского стихотворения:

Я скоро весь умру. Но тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя!
Когда гроза пройдет, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный
И, долго слушая, скажите: это он;
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,
Войду невидимо, и сяду между вами
И сам заслушаюсь, и вашими слезами
Упьюсь…

Прочитав эти необыкновенные строки, вы покидаете музей и выходите в парк с острым ощущением близости Пушкина, с мыслью о его жизни, продолжающейся во времени, о бессмертии его творчества. Сотрудники музея отказались от полноты биографического рассказа ради философского осмысления образа Пушкина, ради исторической правды в широком смысле слова. И сделали это талантливо, смело.

Да, Пушкин в нашем сознании жив! Доказательства этому мы можем наблюдать постоянно, но самое из них очевидное — то, что видит страна на телевизионных экранах в каждое первое воскресенье июня, когда отмечается день рождения поэта и возле ограды его усадьбы в Михайловском открывается Всесоюзный Пушкинский праздник поэзии, когда десятки тысяч идут и едут на это народное торжество и снова звучит над огромной поляной имя Пушкина и слово Пушкина на языках советских народов и многих народов мира. Время уже показало: ни в жару, ни в пасмурную погоду йе иссякает поток людей; не охватить глазом этого много людия* не передать этой красоты множества. Вот где ощущаем мы в слиянии тысяч сердец проявление той любви, о которой мечтал поэт, и убеждаемся в силе его пророчества.

Мало кто так понимал свое историческое значение, как понимал его Пушкин. Он понимал, что потомки будут расшифровывать его записи, разгадывать его иносказания. Не о современниках думал он, когда зашифровывал десятую главу «Евгения Онегина». Не для них переписывал набело страницы из чернового своего дневника, иносказательно излагая разговоры своего времени. Не для них писал он свою «Историю Пугачева». Все это адресовалось в будущее. Кому предназначались строчки «Ия бы мог как тут…» возле рисунков, изображающих повешенных декабристов? Пушкин заботливо сохранял свои

черновики, свои рисунки. Для кого? Для нас. Да, он знал, что мы будем изучать эти записи, расшифровывать намеки, всматриваться в рисунки, узнавая профили его друзей и знакомых.

Он понимал, что только мы — будущие поколения — сможем оценить силу его пророческого предвидения. Знал, что мы будем ценить его за то, что он восславил свободу и призывал милость к сосланным декабристам. И пробуждал добрые чувства. Тысячи людей посвятили свою жизнь собиранию и изучению пушкинского наследия. Какая великая любовь к Пушкину помогла ученым-текстологам расшифровать все до единого труднейшие черновики, которые сегодня, возможно, не расшифровал бы сам Пушкин! Сколько любви, любви героической, вложено в создание Всесоюзного музея А. С. Пушкина; музея, который собирали многие поколения русских ученых. А Московский музей А. С. Пушкина, который почти весь возник из даров, принесенных читателями разных профессий, разных поколений! Музей, в котором соединилась наука с искусством, еще небывалый музей, не похожий ни на один музей мира!

К 175-летию со дня рождения Пушкина открылся после реконструкции Царскосельский лицей. 25 лет готовилось это воскрешение, этот подвиг любви. Трудно передать впечатление, которое производят принявшая прежний вид зала, где юный Пушкин читал стихи перед маститым Державиным; классная комната, где полукругом идут скамейки и парты, за которыми сидел Пушкин… Никогда еще любовь к поэту не выражалась с такой очевидностью, как в наше время, когда праздник поэзии идет во всех уголках страны, где бывал Пушкин. Праздник этот не мы придумали. Это выражение общенародной любви. Это праздник читателей, к которому подключились поэты всех народов страны, на который во множестве приезжают зарубежные гости.

Особенность любви к Пушкину определяется тем, что решительно все видят в Пушкине высочайшее воплощение совершенства. Поэта, откликающегося на важнейшие вопросы своего времени и в то же время всегда обращенного к будущему. Чем дальше идет время, тем глубже вникаем мы в каждую его строку, тем ближе становятся нам создания Пушкина, в которых каждый раз находим неисчерпаемые красоты, поражаясь их беспредельной новизне, силе и совершенству.

Каждое слово его сбылось. Поэзия его пережила уже полтора века, и ничто в ней не устарело. Путь от сердца поэта к сердцу народа, который он скромно назвал тропой, превратился в широкий путь нашей культуры. Слух о Пушкине прошел по всему

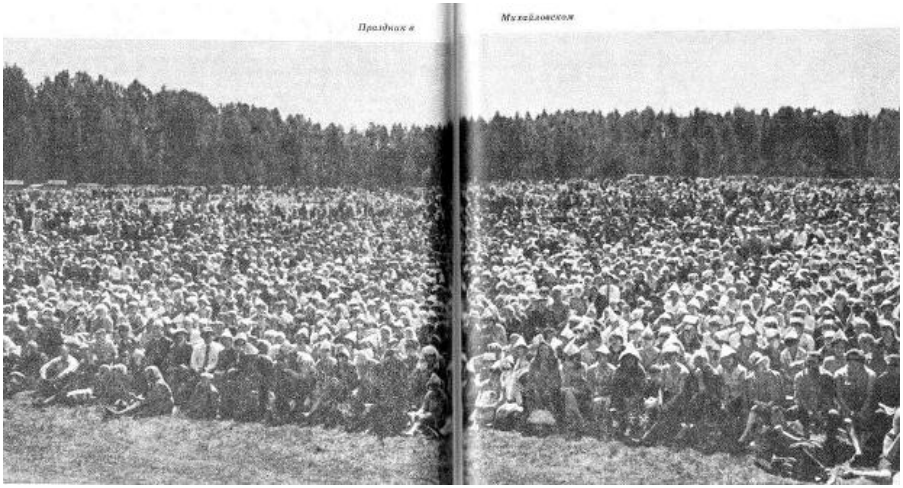
миру. И по-прежнему он утверждает идеи свободы, добра, мира и справедливости.

На наших глазах ширится слава Пушкина, утверждается всемирное значение его поэзии, которая помогает сближению народов, цементирует культуры, дружит между собой миллионы, соревнующиеся в своей любви к Пушкину.

И какой любви! Беззаветной. Преданной. Нежной. Самоотверженной, Неужели, если бы мы могли отвратить пулю Дантеса, мы не бросились бы вперед, чтобы заслонить собой Пушкина? Каждый, уверен я, рад был бы пожертвовать ради него своей жизнью! Ибо без него мы не можем представить себе нашей поэзии, нашей культуры.

Вот что приводит десятки тысяч людей в пушкинское уединение. Вот почему мы съезжаемся со всех сторон советской земли и на разных языках говорим о своей благоговейной любви к Пушкину; о том, что он — солнце нашей поэзии и «начало всех начал» — жив в нашем сердце и никогда не умрет. И чем больше мы отдаляемся от него во времени, тем становится он нам ближе духовно. И новые поколения принимают любовь к Пушкину как завет, а стихи его — как великое наследство и мерило эстетических ценностей.

Каждый год приезжают к нам гости из социалистических стран и иных государств, Кроме поэтов Москвы и Кавказа, Украины и Ленинграда, Пскова и Белоруссии, Средней Азии, Прибалтики, Дальнего Востока в чествовании Пушкина принимают участие поэты четырех континентов — представители стран Европы, Азии, Африки и Америки. Народный праздник в Михайловском стал всенародным, а ныне становится мировым. Все больше наряду с поэзией Пушкина здесь звучат стихи советских поэтов и передовая поэзия мира. И Пушкин с особенной остротой воспринимается здесь как наш современник, который учит умению откликаться на проявления народной жизни, являет пример постижения поэзии этой жизни и поэзии чувств, требует больших мыслей, стремится к высокому идеалу пушкинский праздник — не юбилей. Но любовь к поэту ищет ежегодного выражения, и хочет силу свою и слово свое сверять по творениям Пушкина.



Не будем оспаривать чувства поколений ушедших: любовь народа к поэту — категория вечная, если речь идет о подлинно народном поэте. Но каждое время вносит свое в понимание сути поэзии и личности самого творца. И никогда еще Пушкин не был так глубоко понят и так всенародно любим, как сегодня. Области, города соревнуются в проявлении этого благородного чувства.

Вслед за Пушкинским праздником рождаются новые. Пятигорск и Тарханы ежегодно чествуют Лермонтова. На Брянщине читатели ежегодно приходят к Тютчеву. Ярославцы собираются в Карабихе у Некрасова. Под Москвой, в Шахматове, проходит Блоковский праздник. Рязанская земля славит Есенина. Багдади чествует Маяковского…

Ширятся, множатся эти проявления любви к литературе, к поэзии, порожденные пушкинской народной традицией и равняющиеся на Пушкинский праздник.

РОЖДЕНИЕ МУЗЕЯ

В дни, когда весь мир отмечал столетие со дня гибели Пушкина, в 1937 году, в Москве на Красной площади, в здании Исторического музея, открылась Всесоюзная Пушкинская выставка.

Можно сказать с полной уверенностью, что такой выставки, посвященной одному писателю, еще никогда и нигде не было: ни Данте, ни Сервантес, ни Гёте, ни Байрон, ни Бальзак не удостаивались такого увлекательного, строго научного и высокохудожественного изобразительного рассказа, такого всестороннего воплощения.

Пушкинская выставка занимала двадцать два огромных зала, где о великом поэте говорили портреты, писанные при его жизни, изображения его друзей и современников, виды мест, где бывал Пушкин, его рукописи, издания его сочинений на всех языках, материалы, отразившие влияние Пушкина на все виды искусства. Все это было представлено с необыкновенной полнотой и удивительным блеском.

Это уникальное собрание решено было сохранить. Так возник Всесоюзный музей А. С. Пушкина. И материалы, переданные на выставку на короткое время другими музеями, стали постоянной собственностью этого нового замечательного собрания.

Во время войны музей находился в эвакуации, а по возвращении в Москву в те годы не смог получить сразу постоянного помещения и был передан Ленинграду. Москва осталась без пушкинского музея.

Вот тогда-то у многих москвичей и возникла идея создать в Москве свой, новый музей А. С. Пушкина. Правительство пошло навстречу многочисленным пожеланиям, и решение было претворено в жизнь: утверждены смета и штаты, выделен великолепный особняк на Кропоткинской улице. Но экспонаты Всесоюзного музея А. С. Пушкина решили не трогать.

Новый музей оказался в положении сложном. У него не было никаких материалов. Были люди, объединенные любовью к Пушкину и желанием создать музей. И этот маленький коллектив проявил чудеса настойчивости, изобретательности, организаторского таланта. Музей возник буквально «из ничего»!

Кое-что отыскалось в других музеях страны, в библиотеках, куда обратились за помощью. Много ценного нашли в запасниках районного музея города Дмитрова под Москвой. Старинную мебель, бронзу и книги. Среди них — французскую книжечку, принадлежавшую известному в то время поэту, родному дяде

Александра Сергеевича — Василию Львовичу Пушкину. С собственноручной надписью: «B. Pouschkin».

Отыскались сборники стихотворений Батюшкова, Жуковского — поэтических учителей Пушкина. Откликнулись Кострома, Уфа, Курск и Вологда. Калужский музей передал столик в форме боба — так называемый «столик-бобик» — и восковые фигурки, изображающие крепостных музыкантов. В свое время эти вещи стояли в имении Полотняный Завод, где Пушкин гостил у родных своей жены — Гончаровых.

Исторический музей Таллина предоставил неизвестный портрет Пугачева.

Сотни учреждений откликнулись на призыв: киностудии, театры, учебные заведения, редакции журналов и газет…

Но все это были крохи в сравнении с тем, в чем нуждался музей. А главное — совсем не те экспонаты, которые можно было разместить по традиции симметрично, выразив при помощи этих, в общем довольно случайных, вещей все богатство творчества и биографии Пушкина. И тут сами москвичи пришли на помощь.

Музей начался от первого издания «Истории Пугачевского бунта», выпущенной при жизни Пушкина. Ее передала директору нового музея А. З. Крейну семья москвичей Могилевских.

В музей приходили пушкинисты, коллекционеры, музейные работники и просто почитатели Пушкина, у которых хранились изображения, книги, вещи прошлого времени, кои могли пригодиться новому пушкинскому музею. Одни дарили богатые коллекции, другие приносили одну-единственную вещь, но интересную и необходимую музею.

Огромное собрание старинных гравюр и литографий подарила музею вдова известного московского врача профессора Д. М. Российского — Анна Григорьевна. Заслуженная артистка РСФСР Е. К. Катульская преподнесла книжечку альманаха «Северные цветы» на 1828 год, в котором впервые напечатана поэма «Граф Нулин» и отрывок из трагедии «Борис Годунов». Более 1000 листов подарил музею Я. Г. Зак, собравший лучшую в Советском Союзе коллекцию гравированных и литографированных портретов Пушкина и его современников.

Село Михайловское. В годы Великой Отечественной войны оно было оккупировано гитлеровскими войсками. Бывший разведчик В. К. Плавко, живущий на Украине, подарил фотографию дома, в котором жил Пушкин, сделанную в 1944 году через линию фронта.

Чашка с портретом великой трагической актрисы Семеновой. Пушкин восхищался ее игрой. Это подарок от Ф. Е. Вишневского, крупного собирателя, который оказывал музею неоценимые

услуги: дарил предметы своей коллекции, обходил комиссионные магазины, разыскивая для музея новые материалы, помогал реставрировать утварь, давал драгоценные советы…

Студент Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы прислал в подарок сочинения Пушкина, изданные на арабском языке. Замечательный советский художник Фаворский преподнес свои работы, в том числе — изображение Пушкина-лицеиста. Талантливый художник Павел Бунин подарил целую серию своих иллюстраций к произведениям Пушкина. Школьник Михаил Лимонад из города Жуковского вылепил и прислал скульптуру «Бой Руслана с головой», пенсионер из Ставрополья Погорелов подарил поднос с изображением Пушкина, а работник совхоза из Челябинской области Щеголев — одну из юбилейных медалей…

От крупного мастера советской хореографии — педагога Большого театра СССР Е. П. Гердт музей получил портрет неизвестного молодого человека первой половины прошлого века. Это оказался писатель Владимир Соллогуб, оставивший ценнейшие воспоминания о Пушкине. А «узнала» его на портрете сотрудница Исторического музея М. Ю. Барановская, которая чувствовала себя в пушкинской эпохе как дома. Она легко узнавала «в лицо» современников Пушкина на неизвестных портретах без паспорта.

По поручению Музея А. С. Пушкина М. 10. Барановская поехала в Киев и там в Музее изобразительных искусств УССР среди сотен старых портретов «встретила» Марию Раевскую, дочь генерала Раевского, которой в молодости был увлечен Пушкин. Как известно, Раевская вышла замуж за декабриста Волконского и последовала за ним в сибирскую ссылку.

Ящик для медицинских инструментов и лекарств, с которым приезжал к раненому Пушкину лейб-медик Арендт, принес в дар музею правнук лейб-медика — замечательный советский нейрохирург профессор Андрей Андреевич Арендт. И…

Бесценный для всех нас дар: актер В. С. Якут предоставил в постоянное пользование портрет Саши Пушкина в трехлетнем возрасте! Этот подлинный, ранее неизвестный портрет хранился в семье врача М. Я. Мудрова, лечившего родителей поэта, и правнучкой был подарен Якуту.

Детские годы Пушкина

Посмотрели бы вы, как использовал музей эти сокровища! Необходимо было найти новое экспозиционное решение. И оно не замедлило. Уголок, посвященный детству поэта, похож на театральную выгородку. Столик, свечи в старинном подсвечнике. Кресла, какие могли стоять в гостиной родителей Пушкина. На стене, оклеенной обоями XVIII века, — виды старой Москвы, полотно, писанное знаменитым Левицким: двоюродный дед поэта, наваринский герой Иван Абрамович Ганнибал. Вот где «заиграла» подаренная Якутом реликвия! В шкафу — книги, которые читал Пушкин подростком. Возле шкафа портреты друзей отца — Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Дмитриева.

И Московский музей А. С. Пушкина стал особым музеем, не похожим ни на один из существующих. Так по-новому, изобразительно, талантливо выражена в нем главная тема и множество частных тем. Основной принцип тут — выразить многое при помощи малого числа экспонатов.

Вы, вероятно, помните описание кабинета Онегина. Татьяну, когда она вошла, поразили:

И вид в окно на сумрак лунный,
И этот странный полусвет,
И лорда Байрона портрет,

И столбик с куклою чугунной
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

И в другой главе:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале.

Создатели нового музея не стали повторять то, что можно увидеть в других литературных музеях. Они решили показать все эти материалы по-своему. В экспозиции выделен «уголок Онегина» — кабинет молодого, человека начала прошлого века, где вы можете увидеть и янтарную трубку на кресле, и статуэтку Наполеона «с руками, сжатыми крестом», и портрет Байрона, и книги, которые «без разбору» читал Онегин. Работники музея сумели передать образ эпохи, атмосферу, в которой жил и творил Пушкин и продолжают жить герои его творений. И этот принцип восторжествовал и получил признание всеобщее.

В музей повалил народ. Невозможно было протиснуться в зал на доклады видных ученых, специальные заседания пушкинистов привлекали множество почитателей поэта. Мастера художественного слова стали исполнять стихи Пушкина, вокалисты — романсы на слова Пушкина. Мест не хватало. Музей пристроил новый зрительный зал на 200 кресел. Начались

демонстрации кинокартин, связанных с пушкинской темой. Возникли Пушкинские чтения. Потом стало ясно, что поэзия русская, идущая от Пушкина, и наша, советская, тоже не могут быть отторгнуты от пушкинской темы. Открылся новый зал — «Пушкин и современность». Число посетителей росло с каждым месяцем. Музей искал самые разные формы общения с теми, кому дорога поэзия Пушкина, кому дорога культура. Устроили телевизионную передачу из залов музея. И… на другой день пошли москвичи — понесли в подарок старые альманахи, номера журналов, в которых печатались творения Пушкина. Повторили передачу. Стали присылать вещи из других городов. Дарят столько сокровищ, что невозможно даже исчислить!

Увидев на телевизионном экране Музей А. С. Пушкина, Л. А. Ямщикова-Дмитриева позвонила в музей и попросила принять в дар вещи и книги, принадлежавшие ее матери, детской писательнице Маргарите Владимировне Ямщиковой, писавшей под псевдонимом «Алтаев», — вещи пушкинского времени. Ямщиковы связаны с псковской землей, состояли в родстве со знакомцем Пушкина Федором Толстым-Американцем…

И сотрудники привезли от нее старинные игрушки, чернильницы, перовницы, табачницы, сумочки, вышивки, чашки, тарелки, чайник, графин, рецепт тех времен… Три чемодана вещей — ровесников Пушкина!

Музею уже не хватает места, а подарки все идут и идут. Вдруг в разговоре с А. З. Крейном узнаю, что особенно трудно с портретами неизвестных. Какие-то офицеры провинциальных полков, модно одетые дамы, маститые чиновники, юные красавицы… Видно, что люди пушкинского времени, но кто они? Знал ли их Пушкин? Что же, так и стоять им в темном хранилище… Неужели ни один не пойдет в дело?

И тут возникает решение: открыть в музее выставку «Портреты неизвестных» и возле каждого портрета привести данные, какого полка мундир, за какие сражения даны награды, в каких годах носили такие платья, прически.

И что же! Выставка имела большой художественный успех, была показана по телевидению и частично достигла цели: одна пятая часть всех экспонированных портретов была опознана с помощью посетителей музея и телезрителей.

Парижанин Звягинцев через профессора Зильберштейиа переслал портрет Марии Волконской с младенцем на руках. Великолепная вещь, которая считалась давно утраченной. Неизвестный портрет Дениса Давыдова, знаменитого поэта, партизана, героя Отечественной войны 1812 года, принадлежавший московскому рентгенологу Будиновскому, после

его смерти передан музею при посредстве Татьяны Григорьевны Цявловской, замечательного пушкиниста, лучшего знатока жизни Пушкина, тончайшего исследователя. С самых первых дней существования нового пушкинского музея Татьяна Григорьевна проявляла непрестанную заботу о нем, делилась своими обширнейшими знаниями, помогала советами и завещала музею не отдельные предметы, а весь свой архив, накопленный за долгие годы, вместе с архивом своего мужа, крупнейшего пушкиниста Мстислава Александровича Цявловского.

Ленинградский коллекционер, пушкинист Павел Викентьевич Губар все свое огромное собрание завещал тоже московскому музею. Совсем недавно поступил дар от московского собирателя журналиста Изольда Аркадьевича Полонского. Все эти пушкинские богатства буквально распирают маленький домик на Кропоткинской улице и ставят вопрос о расширении музея.

И, наконец, произошло событие в истории музея выдающееся. К. А. Марцишевская, вдова профессора Ивана Никаноровича Розанова, передала в дар знаменитую розановскую библиотеку: восемь тысяч поэтических сборников, начиная от первой книги в стихах, изданной в 1730 году; тут весь восемнадцатый век, весь девятнадцатый, двадцатый; сборники стихотворений советских поэтов, большая часть которых — с дарственными надписями авторов. Подобной библиотеки русской поэзии нет ни у кого в мире!

Музей Пушкина стал музеем русской поэзии.

Вот обо всем этом — о том, как рождался музей, как строился, как находил пути к сердцу зрителя, замечательный пушкинист, директор музея Александр Зиновьевич Крейн написал книгу. Но книга эта не только о Музее А. С. Пушкина. Это книга о том, как строить музейную экспозицию. В ней выясняется разница между зрителем и читателем. Автор изучает вопрос, как возникает образ в ходе экскурсии; что такое музейная экспозиция и музейная режиссура; чему учит опыт музея на Кропоткинской улице. Нет, книга еще шире — она о музейной профессии. О принципах работы музеев. О музее как произведении искусства. О научной работе в нем. И о том, как в литературном музее работает слово. Как расширяет эмоциональную сферу воздействия музыка. Это книга о творчестве изыскателя, собирателя, экспозиционера, экскурсовода. Об искусстве показывать, об умении смотреть.

Тот музей, которому нечего прибавить к ранее созданному, неизбежно превращается в «музей» в отрицательном значении этого слова. Московский государственный музей А. С. Пушкина — в постоянном движении, в поисках, в кипении творчества. Эти

люди ищут новые формы работы, глубоко убежденные в том, что музей — одно из самых современных созданий советской культуры, устремленное не назад, а вперед. И этот взгляд, поддержанный и утверждаемый всей судьбой, всей практикой Музея Пушкина, составляет основное направление книги, ее содержание и пафос.

Этот музей — не дар богача-мецената. И не учреждение, куда соответствующим указом переданы ранее накопленные сокровища. Это музей, созданный вами — народом. Это современное создание коллективного творчества, выражение нашей любви к Пушкину. И к поэзии. И шире того — любви к культуре. Это новое доказательство бессмертия поэта.

СОБРАНИЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

1

Жизнь и труды Ивана Никаноровича Розанова — маститого профессора Московского университета, талантливого исследователя русской литературы, выдающегося знатока русской поэзии — неотделимы от его библиотеки, которую он собирал в продолжение всей жизни.

У каждого ученого в ходе работы складывается научная библиотека. Но складывается как бы сама собой, отражая круг интересов владельца и темы его работ. Про розановскую библиотеку этого сказать нельзя потому, что это библиотека-коллекция. И тема ее — одна: только русская поэзия, книги только в стихах, написанные поэтами великими, знаменитыми, известными, полузабытыми, забытыми и вовсе никому не известными, скрывшимися за псевдонимами.

Составление коллекции предполагает не только определенную тему, но и представление о том, что ищешь, неукротимое стремление к полноте собрания и — в конечном счете — его уникальность. Библиотека Розанова — одна из самых замечательных книжных коллекций нашего века. В ней собраны издания, иные из которых не найти в крупнейших государственных библиотеках страны и даже мира.

Читая стихи, запоминая их наизусть, мы отбираем только самые лучшие, а слабые откладываем в сторону. Но если историк литературы хочет постигнуть развитие поэзии, он должен изучить решительно всё. Ибо забытые и неизученные поэты вместе со своими современниками отражают общий процесс развития литературы. И профессор Розанов глубоко и последовательно изучал этот процесс. Как скрупулезный исследователь и выдающийся собиратель, И. Н. Розанов стремился довести свое собрание до высокой степени совершенства и полноты, разыскивал редчайшие издания и в результате объединил в своей библиотеке около 6 тысяч названий русских стихотворных книг, охватывающих два с лишним века, — от самой старой печатной книги в стихах Василия Тредиаковского «Езда в остров любви», изданной в 1730 году и представляющей собой величайшую редкость. Я не сказал еще, что в числе этих книг — около 100 сборников, альманахов и песенников.

Особую ценность библиотеки представляют издания, сохранившиеся в малом числе экземпляров, иногда даже в одном.

Это, прежде всего, книги, уничтоженные царской цензурой. Так, скажем, были истреблены книги поэта-декабриста К. Ф. Рылеева «Думы» и «Войнаровский» (1825).

Уцелевшие экземпляры вы найдете в розановской библиотеке.

Библиотека И. Н. Розанова

Величайшей редкостью считается «Карманный словарь иностранных слов, издаваемый Н. Кирилловым» (Спб., 1845). Кириллов — имя издателя. Но составляли словарь М. В. Буташевич-Петрашевский и члены его политического кружка — петрашевцы. Под иностранными же словами разумелись статьи, пропагандировавшие социалистические учения.

В библиотеке Розанова этот словарь тоже есть.

В 1848 году был отпечатан «Иллюстрированный альманах» Н. Некрасова и И. Панаева, но в продажу не поступил. Тираж истребила цензура. Уцелели несброшюрованные листы, попавшие к разным лицам. Розановский экземпляр представляет особую редкость, так как в нем сохранилась карикатура Н. Степанова «Типографские превращения» с изображением Белинского, не узнающего после цензуры своей статьи.

Сказка П. П. Ершова «Конек-горбунок» вышла в свет в 1834 году с цензурными купюрами. А в 1906 году была запрещена написанная по мотивам сказки Ершова книга С. А. Басова-Верхоянцева «Конек-скакунок» — сатира на российское самодержавие.

Надо ли говорить, что обе книжки есть в розановской библиотеке.

Вследствие цензурных условий многие сочинения впервые печатались за границей. Так, в 1873 году в Берлине увидел свет сборник П. В. Шумахера «Моим землякам. Сатирические шутки в стихах».

Большую ценность представляет сборник стихотворений, изданный Н. П. Огаревым в Лондоне в 1861 году, — «Русская потаенная литература». А сколько еще у Розанова заграничных изданий, где напечатаны недозволенные в России стихотворения Рылеева, Пушкина, Лермонтова…

Немало ценных изданий погибло в огне. В 1812 году, во время московского пожара, сгорело «Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева», изданное его сыновьями (М., 1807). Тем не менее экземпляр этого первого собрания сочинений Радищева украшает розановскую библиотеку.

В 1859 году, во время другого пожара, сгорела типография с отпечатанными экземплярами стихотворного сборника московского поэта Василия Красова. Это был его первый и единственный сборник. Один из уцелевших экземпляров — у Розанова.

Очень трудно найти те издания, к истреблению которых приложили руку сами поэты. К числу очень редких относится первый поэтический сборник Н. А. Некрасова «Мечты и звуки». Тираж его старательно уничтожал сам автор, после того как прочел строгий отзыв В. Г. Белинского.

Конечно, без этого сборника Иван Никанорович считал бы свою библиотеку неполной.

Будущий автор романов «Ледяной дом» и «Последний Новик» И. И. Лажечников в молодые годы издал, а потом истреблял свои «Первые опыты в прозе и стихах» (М., 1817). Очень редкая книга.

У Розанова она есть.

Особое место занимают книги, выпущенные небольшим тиражом. Таковы, как можно судить уже по заглавию, книжечки В. А. Жуковского «Для немногих» (1818).

«30 апреля. Стихотворения А. Майкова», 1888 года, книга, предназначенная только для друзей и отпечатанная в 50 экземплярах. Раздавалась друзьям поэта на его юбилейном вечере. В 50 экземплярах в 1845 году вышла книжка стихотворений Аполлона Григорьева — его единственный прижизненный сборник. Из этих экземпляров дошли единицы. К числу редчайших относятся издания басен Крылова 1809 и 1811 годов. Большая редкость «Лирический пантеон» А. А. Фета (1840).

Все эти книги у Розанова есть.

Великолепен у Розанова XVIII век — редчайшее «Собрание наилучших российских песен» 1781 года; сочиненная П. Карабановым «Ода на взятие Измаила декабря 11 дня 1790 года», напечатанная в походной типографии Потемкина для раздачи друзьям; прижизненные издания М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова.

Очень полно представлены альманахи — «Аглая», «Аониды», «Русская талия» (здесь впервые напечатан отрывок из «Горя от ума» Грибоедова), знаменитый альманах декабристов «Полярная звезда», издаваемый К. Рылеевым и А. Бестужевым (1823, 1824, 1825 годы). Тут и «Новоселье» А. Ф. Смирдина, и «Радуга», и «Одесский альманах», где впервые были напечатаны стихотворения Лермонтова «Желание» и «Ангел». Уже давно стал величайшей редкостью «Невский альманах на 1829 год», с иллюстрациями к «Евгению Онегину», на которые Пушкин написал веселую эпиграмму.

Еще реже встречается экземпляр альманаха «Северные цветы» с портретом Пушкина, награвированным Н. Уткиным, так как портрет прикладывался не ко всем экземплярам.

Интересен альбом редактора «Русской старины» М. И. Семевского — в этот альбом вписали сведения о себе, воспоминания, эпиграммы и шутки 850 человек. В 1888 году Семевский издал альбом в виде книги, дав ему имя: «Знакомые».

Особое место занимают в коллекции конволюты — сборники, в которых сплетены вместе несколько различных изданий — брошюр, тоненьких книжек, иногда с добавлением журнальных и газетных статей. Скажем, во время Крымской войны 1854 года выходили сборники патриотического характера. У Розанова есть конволют, куда входит 33 различных издания — авторские, анонимные, большинство в цветастых обложках. В другом томе сплетены вместе первое издание стихотворений Кольцова, статьи о Кольцове Белинского и Серебрянскош — покровителя и друга Кольцова, — исследования Добролюбова и де Пуле, редчайшая статья о самом Серебрянском. Этот конволют принадлежал в свое время известному историку литературы П. А. Ефремову, от него попал к библиофилу Бухгейму, а тот уступил его Розанову. Том уникальный. И сколько таких «приплетов» у Розанова — поэты 1820-х годов, 30-х, 40-х, 50-х…

Есть книги, ценность которых во много крат увеличивается рукописными дополнениями. На титуле первого издания стихотворений Дениса Давыдова (1832), и без дополнений представляющего собою большую редкость, — нарисованный пером портрет автора с припиской неизвестного лица,

удостоверяющего сходство с оригиналом: «Таким мы его видели в Новгород-Волынском в 1831 году».

«Стихотворения» Н. Некрасова, 1861 года. Экземпляр принадлежал Л. А. Ефремову и хранит его добавления в тексте. В конце книги — 40 рукописных страниц с 17 стихотворениями Некрасова, которые не вошли ни в одно издание и впервые уже в наше время были опубликованы И. Н. Розановым. В сборнике Н. Некрасова 1859 года рукою автора внесены строки, вымаранные царской цензурой. Таких книг в розановской библиотеке немало: вписаны авторской рукою стихи в сборнике Я. П. Полонского (Тифлис, 1851); в книгах В. Г. Бенедиктова, А. А. Фета…

Есть у Розанова книги с особой судьбой — три из них принадлежали в свое время К. Ф. Рылееву. Об этом говорят рылеевские автографы на обложках «Федры» Расина, «Виргилиевых Георгик», сочинения Ф. Ф. Иванова.

Особый раздел — книги с дарственными надписями. «Глинский»— поэма Рылеева с дарственной надписью автора, — подарок сестре жены. Василий Андреевич Жуковский сборники своих стихов «Для немногих» подарил редактору журнала «Вестник Европы» М. Т. Каченовскому. Первое издание стихотворений Кольцова снабжено дарственной надписью поэта редактору «Отечественных записок» Андрею Краевскому. Шевченко дарит книгу С. Д. Ешевскому. Бунин — В. А. Гиляровскому. Гиляровский — Н. Г. Гарину-Михайловскому. Шкловский — фольклористу Юрию Матвеевичу Соколову… Эти авторские надписи открывают мир взаимоотношений писателей. А надписи — Тредиаковского, Державина, Крылова, Василия Львовича Пушкина, Вяземского, Федора Глинки, крестьянского поэта Слепушкина, Бенедиктова, Полонского, Плещеева, Сурикова, Случевского, Брюсова, Белого, Блока, Есенина… Книг с автографами поэтов-классиков у Розанова более ста.

И Брюсов, и Белый, и Блок, и Есенин дарили свои стихи самому Ивану Никаноровичу; преподносили ему свои стихи Твардовский и Тихонов, Пастернак и Сельвинский, Кирсанов, Чуковский. Литературоведы дарили свои труды… Не перечесть всех дарственных надписей Розанову — их более восьмисот. Не передать всего уважения, с каким относились поэты нашего века к Ивану Никаноровичу и к его удивительной библиотеке.

Но редкими могут быть книги не только XVIII и XIX веков. Очень трудно разыскать первые сборники пролетарских поэтов дореволюционного времени и первых лет революции — Ф. Шкулева, Е. Нечаева, Д. Бедного, В. Кириллова, И. Садофьева, С. Обрадовича, В. Казина, книжки крестьянских поэтов С. Дрожжина, И. Белоусова, Н. Власова-Окского, сборники «Песни о свободе»

(1917), «Песни революции и свободы» (1917), «Под знамя правды» (1917), «Песни борьбы», «Поэзия рабочих профессий» — сборник песен кузнецов, шахтеров, ткачей, столяров, кондукторов, наборщиков, булочников, Уже трудно найти первые поэтические сборники, выходившие в годы Великой Отечественной войны, «Василия Теркина» А. Твардовского, «Огненный год» Н. Тихонова, «Ленинградскую тетрадь» О. Берггольц, «Наказ сыну» М. Исаковского, «Зою» М. Алигер, «Фронтовые стихи» С. Щипачева.

В библиотеке Розанова все эти сборники есть.

И все же главное в этой библиотеке не раритеты, не конволюты, не редчайшие экземпляры, не надписи (хотя уже одно это делает ее уникальной!). Нет, главное — полнота. То, что в ней собраны почти все первые издания поэтов, выходившие при их жизни. Все интересно и важно в этих изданиях — от обложки с виньеткой до оглавления. Разве не важно знать, какие стихотворения отобрал для своего сборника сам поэт? Как расположил их? Какую книгу держали в руках читатели-современники? Без этого не понять вполне ни вкуса автора, ни вкусов первых читателей, а иногда даже первых критических замечаний. Ведь ни Белинский, ни Чернышевский, ни Добролюбов полных собраний стихотворений поэтов, какие выходят сейчас, не видали. Они читали и рецензировали другие издания. А Розанов собирал все.

Я не говорю о прижизненных изданиях Пушкина. У Ивана Никаноровича они представлены с удивительной полнотой. У него собран весь Пушкин — от первого издания первой поэмы «Руслан и Людмила» (1820 года) до полного академического собрания сочинений Пушкина, завершенного на наших глазах.

Итак — цель: все поэты и все их издания, поэты, писавшие по-русски, и русские переводы поэтов других наших народов, других стран. Даже вид один этих книг, этих обложек, переплетов, титульных листов, гравированных картинок, виньеток производит сильное впечатление. Это целая история оформления русской поэтической книги. А в целом… собрание величайших творений поэзии и самослабейших опытов самоучек, история русской поэзии и русской поэтической книги, чудеса книжной графики и образцы типографского дела… Многое тут слилось воедино и вызывает чувства глубокого уважения и благодарности.

2

Пользуясь сокровищами собственной библиотеки, И. Н. Розанов написал около трехсот работ о русской поэзии и русских

поэтах — монографии «Русская лирика», «Пушкинская плеяда», «Поэты двадцатых годов XIX века», «Литературные репутации», книги о Лермонтове, Некрасове, Есенине, не раз обращался к творчеству Пушкина, поэтов-декабристов, Тютчева, Блока, первым обратил внимание на поэта пушкинской поры, вышедшего из рабочей среды, Егора Алипанова, «открыл» его.

Иван Никанорович составил не один сборник, куда вошли стихи русских поэтов, ставшие народными песнями. Мы часто называем песню народной, когда не знаем, кто ее написал. А между тем народные песни сочиняли реальные люди, большею частью безвестные самоучки — из крестьян, из рабочих, мещан, актеры, провинциальные журналисты, нередко создававшие вместе со словами напев. И нельзя сосчитать, какое число имен этих скромных поэтов извлек Иван Никанорович из забвения. В 1936 году он выпустил замечательное издание — исследование глубокое, поэтичное, в большей части состоящее из открытий, — антологию «Песни русских поэтов». Он показал, какие стихотворения русских поэтов вошли в народно-песенный обиход. С другой стороны, открыл забытых или совсем неизвестных поэтов, создателей знаменитейших песен. От него мы узнали, что слова песни «Из-за острова на стрежень» сочинил казанский литератор Д. Садовников, «Есть на Волге утес» — А. Навроцкий, «Вот на пути село большое» — Н. Анордист, «Не брани меня, родная» — А. Разоренов, «То не ветер ветку клонит» — С. Стромилов, «По морям, по волнам» — В. Межевич. И. Н. Розанов установил авторство многих поэтов, от которых до нас дошло только одно стихотворение, ставшее песней и продолжающее жить в народной памяти.

Но не только индивидуальное поэтическое творчество интересовало ученого, его интересовало и народное песенное творчество, фольклор. В течение долгих лет Иван Никанорович исследовал, как произведения книжной поэзии переходили в народ, чтб народ изменял в них, чтб принимал, чтб отбрасывал. И называл народ великим поэтом и великим редактором.

В годы Великой Отечественной войны, занимаясь военной песней, И. Н. Розанов собрал около ста подражаний «Катюше» М. В. Исаковского и рассмотрел их как новый тип народного творчества.

Перечитываешь теперь работы этого неутомимого собирателя, и такая широкая тема народного творчества разливается перед тобой, такая вечная звучит песня, что начинаешь жалеть, что смолоду не стал фольклористом и не собирал всего, что пишется и писалось в стихах.

И человек Иван Никанорович был чудесный —

доброжелательный, щедрый. Кто только не обращался к нему, кто не бывал в его квартирке на улице Герцена — поэты, литературоведы, композиторы, педагоги, редакторы, библиографы, книголюбы… В этот дом было легко войти — выйти трудно. Так гостеприимны были всегда хозяин и его жена Ксения Александровна Мардишевская, крупный филолог, знаток многих языков, более двадцати лет занимавшая пост главного редактора Издательства словарей.

Даже и в преклонные годы Иван Никанорович совсем не казался старым; живой, смешливый, подвижно-стремительный, из-под грозных, лохмато-густых бровей смотрят на вас такие заинтересованные, доверчивые глаза, так весело морщится востренький нос и лицо озаряет такая огромная радостная улыбка, и Ксения Александровна всегда так мягко, сохраняя свой собственный стиль, «аккомпанирует» его разговору — прямо не верилось, что было время, когда ты не знал их.

Иван Никанорович умер в 1959 году, восьмидесяти пяти лет. Ушел, оставив труды и собрание книг, которому нет цены. И действительно — из чего исходить, если знаешь, что некоторые издания не найти даже в самых крупных библиотеках мира? А около 10 тысяч томов — основное собрание поэзии, труды литературоведов, справочники, собранные профессором Розановым? Их нельзя купить ни за какие миллионы! Но вдова Ивана Никаноровича вышла на пенсию, в ее руках сокровище, никто им не пользуется. И Ксения Александровна Марцишевская передала библиотеку в Московский музей А. С. Пушкина, что на Кропоткинской улице. Отдала безвозмездно все — до единой книжки. Так она понимает свой долг перед наукой, перед обществом и перед памятью мужа, человека, влюбленного в русскую поэзию и в библиотеку свою, в которую он вкладывал душу. И так же как душа Ивана Никаноровича раскрывалась навстречу каждому, и библиотека его по-прежнему будет раскрыта для всех. Началась вторая жизнь собрания, которому равного по полноте и подбору нет в целом мире. Оно может и должно служить образцом для всех, кто собирает коллекции. Накопленные богатства не хранятся здесь под замком, а приносят огромную пользу науке, обществу. И стали общественным достоянием не только в переносном, но и в самом прямом значении этого слова.

РУКОПИСИ ЛЕНИНСКОМ БИБЛИОТЕКИ

Архив. Каким заманчивым, увлекательным кажется даже самое это слово! За ним таятся загадки, оно обещает открытия! Архивные документы способны пролить неожиданный свет на известные всем события, сообщить новые факты, прояснить, как говорится, темные места для науки, стереть белые пятна… Но даже и в тех архивохранилищах, где учтена и описана каждая, самая незначительная бумажка, в тысячи тысяч листов никто еще не вникал, они еще ждут исследователя. Бездны исторических тайн, увлекательнейших, нежели самые напряженные рассказы о приключениях, хранятся в архивах, и волнует здесь сама правда.

Все это в полной мере относится к Рукописному отделу Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. Вы, разумеется, знаете так называемый «Пашковский дом», выстроенный в конце XVIII столетия по проекту В. И. Баженова, — один из самых прекрасных домов Москвы, что напротив Боровицких ворот Кремля, на углу проспекта Маркса и улицы Фрунзе. Несметные богатства в его подземном хранилище — уникальнейшие документы: исторические, научные, литературные, музыкальные, бытовые, эпистолярные, мемуарные… Достаточно сказать, что в этом подземелье 498 отдельных архивов, причем многие размещаются в сотнях больших коробок. Здесь более 25 тысяч рукописных книг и еще 20 коллекций, каждую из которых составляют сотни и даже тысячи документов. В дни моей молодости я служил в Рукописном отделе, знаю это собрание и все же, попадая туда теперь, не узнаю — так разрослось оно за последние тридцать лет. О нем увлекательно рассказывала Елизавета Николаевна Коншина, у которой я состоял под началом. Она поступила сюда в 1920 году. Уж она-то знала историю каждого поступления.

В отдельном шкафу, в подземелье, в круглых коробках, хранятся переведенные в микрофильмы рукописи Гёте, Шиллера и других немецких писателей — почти пятьдесят тысяч автографов, оригиналы которых находятся в Веймаре в Гёте-Шиллер-архиве. Это дар советскому народу от Германской Демократической Республики.

Основание Румянцевской, ныне Ленинской, библиотеке положил крупный собиратель и меценат Николай Петрович Румянцев, начавший формировать свои книжные и рукописные коллекции в Петербурге, еще в первой четверти прошлого века. Впоследствии они были перевезены в Москву и в 1862 году открыты для посетителей — Румянцевский музей, публичная

библиотека и Рукописное отделение при ней.

Если подняться из подземного хранилища в холл первого этажа, первое, что бросится в глаза, — бронзовый бюст Румянцева и старинная гравюра — изображение того самого Пашковского дома, в котором находится Рукописный отдел. Долгие годы в этом особняке размещались и остальные отделы библиотеки, но теперь она уже занимает целый квартал.

С особенным уважением архивисты относятся к памяти первого хранителя рукописей — Алексея Егоровича Викторова, при котором отдел стал превращаться из драгоценной, но все же любительской коллекции в одно из крупнейших архивохранилищ страны. Более полувека свозили сюда Викторов, а затем его преемники Бердников, Лебедев, Долгов, Георгиевский рукописи древние, новые. Выслеживали, когда по весенней слякоти в Москву старьевщики везли возы с разной рухлядью, среди которой можно было найти старые рукописные книги.

Сюда, в Пашковский дом, были доставлены на извозчике рукописи Александра Сергеевича Пушкина, которые пожертвовал библиотеке его сын — генерал Александр Александрович Пушкин. Сюда поступили рукописи великого драматурга Островского. Софья Андреевна Толстая перевезла сюда березовые сундучки с рукописями Льва Николаевича Толстого, чтобы невзначай не сгорели в толстовском доме в Хамовниках, — «Крейцерову сонату», «Плоды просвещения», толстовскую «Исповедь»… В 60-х годах прошлого века сам Лев Николаевич приходил в Рукописный отдел, изучал материалы о наполеоновских войнах с Россией; в то время он писал эпопею «Война и мир». Писемский знакомился здесь с масонскими рукописями, Валерий Брюсов вчитывался в пушкинские черновики. И Фурманов тут занимался, и многие другие писатели. Что же касается ученых, то иные проводили здесь месяцы, а то и целые годы!

Рукописей Пушкина, Льва Толстого и Горького в отделе увидеть уже нельзя. Они переданы: пушкинские — в Пушкинский Дом в Ленинграде, толстовские — в Толстовский музей в Москве, горьковские — тоже остались в Москве, но хранятся в архиве Горького. Но до этого в продолжение многих лет в Рукописный отдел приходили и пушкинисты и знатоки толстовского почерка. В 1923 году отдел впервые опубликовал принадлежавший ему дневник А. С. Пушкина, в 1928 году — замечательную книгу «Смерть Толстого», которая состоит из одних телеграмм, переданных со станции Астапово во все концы России в те дни, когда там умирал Лев Толстой. По материалам Рукописного отдела библиотеки изданы вышедшие недавно 30 томов Полного

собрания сочинений Герцена, академический Гоголь, новое издание Бунина, ученые труды академиков Нечкиной, Тарле, Дружинина, Тихомирова, многие тома «Литературного наследства»… Систематически выходят «Записки отдела рукописей». Впрочем, всего и не перечислишь.

До недавнего времени Рукописный отдел занимал угловое помещение Пашковского особняка, вход был тогда со двора. А там, где теперь читальный зал Рукописного отдела, когда-то находился зал, где выдавали книги и где занимался Владимир Ильич Ленин. Вот почему именно с этой стороны дома снаружи укреплена мемориальная доска. Кроме того, в самом зале установлен ленинский бюст.

Рукописный отдел посещают историки, литературоведы, художники, романисты, медики. Кого только не встретишь тут — полярников, вулканологов!.. Ученых: из Болгарии, Польши, Франции, Англии, Австрии, Швеции, ФРГ, Соединенных Штатов…

Чтобы попасть из холла в читальный зал, надо пройти через зал каталогов — мимо стоящих стеной шкафов с каталожными ящиками. Каждой карточке в ящике соответствует документ внизу, в архивохранилище. Дальше — ряд шкафов с описями, целая библиотека научных изданий отдела. И все это труд лишь тридцати сотрудников… нет, я неверно сказал: тридцати великолепных специалистов, влюбленных в свою работу. Руководит отделом талантливый историк и один из крупнейших архивистов страны Сарра Владимировна Житомирская.

Ну, а теперь назовем хотя бы некоторые из рукописей, которые здесь изучают. Возьмем азбуку, по которой учили детей в XVII веке, или, как тогда величали ее, «Азбуковник». В нем девять метров длины. Известно, что буквы в старину назывались словами: А — Аз (то есть я), Б — Буки (буква), В — Веди (ведет) и дальше — Глаголь (говори), Добро, Есть, Живот, Земля, Иже, Како, Люди, Мыслете, На, Он, Покой… Известно выражение: поставить столы покоем. Это идет от азбуки. Или говорили еще при виде нетрезвого, выписывающего замысловатые фигуры ногами: «Он пишет ногами мыслете»— то есть букву «М».

Тут же хранятся старые прописи — образцы каллиграфии. Для лучшего запоминания ученики старательно выводили пером изречения, отсюда и пошло выражение «прописные истины», такие, как: «чадо, будь скор на послушание, а ленив на глаголание» (то есть на болтовню).

Сперва изучали «азбуку». Потом начинали зубрить склады. Потом — писать сокращенные, так называемые «подтительные» слова. Наконец приступали к чтению молитвенника «Часослова», затем — Псалтири. Книгу «Апостол» и Евангелие умели читать

только «зело грамотные».

Одна из древних книг, хранящихся в Рукописном отделе, переписана в 1270 году в Новгороде неким Георгием, сыном Лотыша, и кончена в день солнечного затмения.

Об этом узнаем из пометы: «В лето 6778 кончаны быша книгы сия месяца марта в 23 на память святого мученика Никона томь же дни бысть знамение на слъньци. Писах же книгы сия аз Гюрги сын попов глаголемого Лотыша с Городища…» В этой книге великолепные миниатюры и заглавные буквы — «инициалы».

Нотной грамоты в нынешнем значении этого слова в старину не было. В отделе хранится славянская певческая рукопись — «Кондакарь». Она составлена в XII веке и писана так называемым кондакарным знаменем. Это безлинейные музыкальные знаки, которые начиная с XIV столетия вышли из употребления. И совершенно забыты. Секрет их утрачен — мы не знаем ключа и Цока еще не можем прочесть эти ноты. Сохранилось всего пять таких рукописей.

Другой певческий сборник писан крюками. Это более позднее, но тоже беалинейное нотное письмо, которое, однако, специалисты умеют читать. Из композиторов нового времени древними напевами, записанными крюками, интересовался Рахманинов. Один из таких сборников песнопения в 1717 году преподнес некоему Антону Иоанновичу Коурову «убожайший в человецех Андрей Дионисов. Лето 7225-го, Красное Село во царствующем граде Москве». Этот Андрей Дионисов — тот самый князь Мышецкий, который послужил прототипом Мусоргскому, изобразившему его в своей «Хованщине» под именем Досифея.

Раз уж зашла речь о музыке, то в Рукописном отделе Ленинской библиотеки можно подробно изучить все легенды, записанные в начале XX века о невидимом граде Китеже, и старинные сказания о Петре и Февронии, которые легли в основу либретто оперы Римского-Корсакова.

Однако за этими музыкальными разговорами мы забежали с вами в XX век, а посему вернемся в XV и обратимся к книге «Торжественник»— сборнику слов и поучений на торжественные дни для всего года. Кажется, самое интересное в этой старинной рукописи — собственные пометы писца, очевидно молодого монашка: его посадили за переписку, а он томится и на полях помечает: «Книги, книги, коли ми вас избыти» (то есть: как мне от вас избавиться), «Спать ми ся хочет добре», «Уже ли се солнце за лесом? Перестал бы писати, уже есми устал. Утрось есми сел, еще солнце не взошло», «Все люди спят, а мы, два нас писца, не спим», «С похмелья да не хочется писати». И еще: «Сварите бога деля рынки осетринки да свежие щючинки»…

Такой манускрипт не только образец рукописного искусства, не только источник сведений исторического и бытового характера. Он сохраняет для нас великолепные образцы русской народной речи, живой, разговорной. Подобные рукописи помогают нам почувствовать движение нашего языка во времени — его устойчивость и одновременно его постоянное изменение.

Наши предки писали и на бересте и на телячьей коже — пергаменте. Но и тогда даже, когда появилась бумага, из-за недостатка и дороговизны ее неимущие пользовались берестяными рукописями. В отделе хранится писанное на бересте «Краткое грамматики изъявление». Это уже XVIII век!

Трудно оторваться от «Письмовника», в котором приведены образцы, как надо писать бумаги: как обращаться «К келарю и казначею», «К протопопу», в письме «От отца к сыну», «К брату названому», «К гордому», «К юноше», «К просту», «Со уничижением», «В темноту», «С лаею не хранящему тайны»…

Интереснейший документ — перепись населения Мурашкинской волости Нижегородского уезда, производившаяся для обложения крестьян налогом. Относится эта книга к 1671 году — к году казни Степана Разина. И из переписной книги становится ясным, сколько крестьян Мурашкинского уезда примкнуло к разинскому движению.

> «Место Сеньки Иванова сына Бурова. У него сын Ивашко 2 лет, а ныне он, Сенька, сидит в Лыскове в тюрьме для того, что он при воровских казаках был в земских старостах».
>
> «Петрунька в Лыскове за бунтовство повешан».
>
> «…А он, Андрюшка, ушел с воровскими казаками».

Воровские казаки — это вольница Разина. Переписная книга отражает политическое состояние России.

А список конца XVIII века — сочинение Рычкова о бунтовщике Емельке Пугачеве! «Краткое известие о начале яицких казаков о их умножении раздорах и смятениях между коих вкрался и пристал к ним самозванец Пугачев, произвел бунт и все свои злодейства». Это сочинение читал Пушкин, когда приступал к писанию своей «Истории Пугачева», которая противостоит всем этим описаниям испуганных и озлобленных дворян.

Раз уж мы заговорили о двух могучих крестьянских движениях — восстаниях русских крестьян и казаков под руководством Разина и Пугачева, — обратим внимание на счет, предъявленный московской барыне от модистки за соломенные и «гроднаплевые» шляпки и за чистку «двух утрешних чепчиков», —

157 рублей — и сравним с купчей крепостью на супружескую пару крестьян. Стоит она, эта пара, на 3 рубля дороже, чем чепчики, — 160 рублей. Вот этот текст: «Коллежская секретарша княгиня Марья Владимировна Мещерская, урожденная Апраксина» покупает «крестьянина… Лариона Васильева с женой его Ульяною Ивановою без раздробления семейства» и дает за него «денег серебром 160 рублей».

В 1812 году мы, получив солдатскую амуницию, стали грудью на защиту Отечества от нашествия двунадесяти язык. От этой поры сохранилось множество документов. Среди них — очень славное письмо фельдмаршала Михаила Илларионовича Кутузова от 17 октября 1812 года к дочери, Прасковье Михайловне Толстой.

> «Парашенька, мой друг! С Матвеем Федоровичем и с детками здравствуй!
>
> Я, слава богу, здоров, но эти дни покою нет. Неприятель бежит из Москвы и мечется во все стороны, и везде надобно поспевать. Хотя ему и очень тяжело, но и нам за ним бегать скучно. Теперь уже он ударился на Смоленскую дорогу. Теперь вы далеко от театра войны и будьте спокойны.
>
> Боже вас благослови.
>
> Верный друг Михаила Г-Кутузов».

Коротенькое письмо! А тут и эпоха, и личность Кутузова, и эпистолярный стиль времени, сквозь который ощущается и личный стиль великого полководца.

Выберем другой документ, характеризующий следующую эпоху: список, из которого узнаем, сколько человек, в их числе простого народа, погибло на Сенатской площади в Петербурге 14 декабря 1825 года. Составил этот документ современник событий некий Семен Николаевич Корсаков, служивший в министерстве юстиции по статистическому отделению. Посмотрим:

> генералов 1
> штаб-офицеров 1
> обер-офицеров разных полков 17
> нижних чинов лейб-гвардии Московского 93
> Гренадерского 69
> Екипажа Гвардии 103
> Конного 17
> во фраках и шинелях 39
> женского пола 9
> малолетних 19

черни 903
Итого 1271 человек

Все это свидетельствует о том, что на площади стояла толпа преогромная, если в день «возмущения 14 декабря» было убито около тысячи человек «черни», то есть простого народа.

На другой день, 15 декабря, один из самых замечательных декабристов, Иван Иванович Пущин, передал поэту Петру Андреевичу Вяземскому сафьяновый портфель, в котором лежали автографы Пушкина, Рылеева, Дельвига, а главное, основной программный документ северных декабристов — Конституция, составленная Никитою Муравьевым и переписанная рукою Рылеева, текст, снабженный к тому же пометами других декабристов. Этот драгоценный портфель хранился у Вяземского в продолжение 32 лет, покуда Пущин не вернулся из сибирской ссылки в Россию. Ныне содержимое этого портфеля хранится в Рукописном отделе Ленинской библиотеки.

По возвращении из ссылки Пущин женился на вдове своего друга — декабриста Фонвизина. После смерти Пущина и его жены архив и портфель Фонвизина попали в руки наследников Пущина, живших на Украине, и затем — в руки харьковского доктора Снегирева, который сумел сберечь архив в условиях оккупации и в 1951 году передал в Ленинскую библиотеку.

Четверть века спустя после декабрьской катастрофы Николай I приговорил к смертной казни самых выдающихся участников политического кружка Петрашевского, которых история окрестила именем «петрашевцы». Среди приговоренных и выведенных на плац для приведения в исполнение приговора был великий писатель Федор Михайлович Достоевский. В последний момент приговоренным развязали глаза и объявили, что казнь заменена им Сибирью. И вот они прибыли в те места, где находились на поселении сосланные в Сибирь декабристы.

На петрашевцев, несмотря на различие во взглядах, декабристы смотрели как на страдальцев и продолжателей великого дела освобождения. Жены декабристов встретили их как родных, передавали им в заключение пищу, одежду, деньги. В Ленинской библиотеке хранится письмо Наталии Дмитриевны Фонвизиной с рассказом о том, как она посещала Тобольский острог. Тут же Евангелие, в которое она заклеила несколько рублей и передала в острог Достоевскому. Эту книгу Достоевский хранил до своего смертного часа.

Замечательна судьба письма, написанного рукой поэта-революционера Н. П. Огарева. Оно выражает взгляд Огарева и Герцена на Польское восстание 1863 года. Это совет

революционной организации русских офицеров в Польше. Герцен и Огарев не верят в удачу восстания. Оно недостаточно подготовлено. Но если его нельзя отложить — надо выступать в поддержку восставших, и если надо погибнуть, то пожертвовать собой, чтобы не оставить восставших поляков на побиение русского императорства, без всякого протеста со стороны русского войска. Это письмо Огарев вручил поручику Афанасию Потебне, стоявшему во главе революционной организации. В марте 1863 года Потебня погиб, сражаясь за свободу поляков. Письмо, обнаруженное в его бумажнике, переслали Герцену в Лондон.

Историю броненосца «Потемкин» вы знаете. Он ушел после восстания в Румынию. А через несколько месяцев вспыхнуло восстание на других кораблях Черноморского флота, в частности на крейсере «Очаков». Руководил восстанием лейтенант Шмидт. Восстание было жестоко подавлено, Шмидта и трех матросов судили и расстреляли весной. А в июне 1906 года начался суд над остальными участниками — их было около ста. Защиту вели крупные московские и петербургские адвокаты во главе с Н. К. Муравьевым. В ходе процесса суд прибег к помощи лжесвидетеля. Это возмутило матросов. В зале суда началось волнение. Опасаясь, что они могут расправиться с ними, судьи на следующий день отгородили часть зала решеткой и посадили за нее подсудимых. Чтобы не отделять себя от своих подзащитных, адвокаты вместе с ними вошли в эту клетку. Когда свидетелей, вызванных защитой и подсудимыми, в зал заседания не допустили, почти все подсудимые, кроме девяти человек, отказались отвечать на вопросы суда, и суд удалил их. Вместе с ними ушли и защитники.

Все это я знаю не только из материалов Ленинской библиотеки и других материалов, но в свое время слышал обо всем этом от отца своего — Луарсаба Николаевича Андроникова — известного петербургского адвоката, принимавшего активное участие в этом процессе и организации защиты подсудимых матросов с «Очакова».

Ожидая окончания процесса над девятью и возможности подать кассационную жалобу, защитники предложили матросам описать севастопольское восстание, чтобы сохранить правдивую картину события. Инициатива принадлежала недавно умершему адвокату Петру Ивановичу Корженевскому. Выходя из тюрьмы от своих подзащитных, он каждый раз проносил листки или тетрадочки с заметками о восстании. Вот интереснейшие воспоминания матроса Штрикунова, писанные не через 50 лет, а по «свежим следам»:

«Шмидт стоял на мостике и подходя к первому — „Потемкину“ и произнес речь к команде „Потемкина“:

„Товарищи! С вами весь русский народ, а вы с кем? с министрами? не время ли вам опомниться!“ Команда с „Потемкина“ ответила: „И мы с вами“, и раздался гул „ура“, и в это время на „Свирепом“ загремела музыка. Подходя же к „Ростиславу“ также произнес речь Шмидт, и команды было совсем мало на палубе, но все-таки было, ответили в привет Шмидту „ура“, но там было очень много офицеров и тут же заглушили, команду заставили замолчать, и возражали против Шмидта площадной бранью, и плевали вслед нам, и вместе с руганью слышался вой какой-то не человеческий».

Коль скоро мы заговорили о мемуарах, скажу, что целый ящик в отделе занимают карточки, представляющие собой перечень воспоминаний о разных событиях и людях, воспоминаний, которые написал крупный деятель нашей партии, управляющий делами Совнаркома в первые годы советской власти Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич. Его архив огромен. В частности, он не только писал воспоминания, но и неутомимо собирал дневники и воспоминания других. Так, например, очевидец Октябрьских боев в Москве Сергей Петрович Бартенев, служивший в одном из кремлевских музеев, под свежим впечатлением записывает:

«27 октября.

Толпы у Спасских и Никольских ворот стараются рассмотреть, что в Кремле. В Троицкие ворота ломятся и по делу и из любопытства. Никого не пропускают. Солдаты.

11 ч. дня. На Красной площади масса народу, митинги. Около казарм толпа солдат, возбужденно толкующих, как бы отжать юнкеров от Кремля…»

В Рукописном отделе хранятся не только те документы, что рассказывают о прошедших годах и эпохах, но и архивы современников наших.

Более ста коробок занимают бумаги крупнейшего фольклориста, литературоведа, историка Марка Константиновича Азадовского. Тут его неопубликованные работы, записи народных песен и сказок, материалы, которые передали ему другие собиратели народного творчества. В частности, здесь не изданные еще записи фольклора времен Отечественной войны.

Хранит Рукописный отдел часть архива и другого нашего

современника, автора «Кюхли», выдающегося ученого и писателя Юрия Николаевича Тынянова. Это архив со сложной и дважды трагической судьбой. Автографы Кюхельбекера, которые находятся теперь в Рукописном отделе, я не раз держал в руках в доме Тынянова. Это было в 1930-х годах. История их такова: бумаги декабриста Кюхельбекера, доставленные после его смерти из Сибири, хранились у его внучки. И после революции были куплены у нее одним из крупнейших ленинградских коллекционеров. Узнав, что Тынянов написал о Кюхле целый роман, новый владелец этих бумаг стал продавать их Тынянову через подставных лиц по кусочкам. Сперва конец тетради, потом начало. И настал наконец день, когда большая часть рукописей из этого сундука сосредоточилась у Тынянова. И Тынянов смог выпустить два тома стихотворений и поэм Кюхельбекера, раньше не изданных, написать о нем замечательные исследования. Он открыл большого поэта. Но когда началась война и тяжелобольной Тынянов был эвакуирован из Ленинграда, архив Тынянова и в нем архив Кюхельбекера перешли на хранение к одному из друзей писателя. В условиях блокады большая часть обоих архивов пропала. А остатки поступили сюда, в Рукописный отдел, и частично в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. Кстати скажу, что существование в Москве двух этих крупнейших хранилищ — ЦГАЛИ и Рукописного отдела Библиотеки имени В. И. Ленина — нисколько не мешает работе. Оба архивохранилища координируют планы и делают общее дело.

Но вернемся к автографам и познакомимся с одним очень романтическим документом.

В 1827 году в Москве скончался 22-летний поэт, подававший большие надежды, — Веневитинов Дмитрий Владимирович. Он был влюблен безнадежно в красавицу, очень талантливую женщину, меценатку Зинаиду Волконскую. В Италии ей подарили старинный перстень, который нашли, когда раскапывали Геркуланум, древний город, засыпанный пеплом Везувия в начале нашей эры. В продолжение столетий люди лежали в тех позах, в каких застала их смерть. С пальца юноши, погибшего во времена Римской империи, сняли перстень. Этот перстень Волконская подарила юному Веневитинову. Поэт завещал надеть ‘ этот перстень на палец его в час кончины. Когда он испускал дух, перстень надели на его указательный палец. Веневитинов очнулся, спросил: «Разве меня венчают?» — и умер. Его погребли в Москве, на кладбище Симонова монастыря. В бумагах его сохранилось послание «К моему перстню», где поэт признается в своей любви к Волконской. В этом послании такие стихи:

Века промчатся, и, быть может,
Что кто-нибудь мой прах
встревожит И в нем тебя откроет вновь.
И снова робкая любовь
Тебе прошепчет суеверно
Слова мучительных страстей,
И вновь ты другом будешь ей,
Как был и мне, мой перстень верный.

В 1934 году Симонов монастырь оказался в центре населенного района столицы. Его упразднили. Прах Веневитинова перенесли в Новодевичий Пантеон. Когда раскопали могилу, увидели перстень. И сняли его, чтобы передать в Литературный музей.

Не менее интересна судьба первого издания гоголевского «Ревизора» с надписью Гоголя — подарок его «великому Щепкину, от Гоголя».

По-видимому, после Щепкина книга попала к просвещенному меценату Урусову. От него — в библиотеку антрепренера Лентовского. А Лентовский подарил эту книгу К. С. Станиславскому в 1896 году, когда Станиславский играл еще под собственной фамилией Алексеев. А Станиславский преподнес этот томик библиотеке. Вот какая связь времен и имен!

Тут же, в Рукописном отделе, хранится портрет Гоголя, выполненный одним из величайших художников, Александром Ивановым, с которым Гоголь был очень дружен. Архив Иванова здесь, в Рукописном отделе. Здесь и портрет!

Среди множества рисунков, кои хранятся в отделе, — собственноручная акварель Лермонтова, на которой он изобразил лейб-гусар, своих сослуживцев.

В фонде Лермонтова хранится подлинная рукопись поэмы «Ангел смерти», которую удалось приобрести в ФРГ. Она была увезена в Германию из Москвы в 1837 году, а вернулась домой в 1962-м. Отсутствовала ровно сто двадцать пять лет. Тогда же мне удалось найти в ФРГ и неизвестные стихи Лермонтова, которые тоже поступили в Ленинскую библиотеку. Но об этом я уже однажды рассказывал…

Блистательное пополнение представляют собою рукописи Некрасова. Их подарил библиотеке Корней Иванович Чуковский: 125 листов некрасовских рукописей, которые он, Чуковский, собирал целую жизнь. Среди них «Рыцарь на час», черновики поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Бесценный и щедрый подарок!

Очень значителен коротенький документ — письмо Петра Ильича Чайковского Антону Павловичу Чехову. Оно продиктовано глубоким интересом друг к другу этих гениальных художников, как раз в это время замышлявших совместную работу над оперой «Бэла» по Лермонтову! Чайковский назвал молодого Чехова будущим столпом русской словесности. А Чехов считал Чайковского большим человеком и признавался, что «ужасно любит» его музыку, особенно «Евгения Онегина».

Вот это письмо, датированное 20 октября 1889 года:

> «Дорогой Антон Павлович!
>
> Посылаю Вам билет на симфонические собрания Руеского Музыкального Общества, Ужасно рад, что могу Вам хоть немножко услужить. Сам не мог завезти, ибо вся эта неделя поглощена у меня приготовлением к 1-му концерту и ухаживанием за гостем нашим Римским-Корсаковым. Бог даст на той неделе удастся побеседовать с Вами по душе.
>
> Ваш П. Чайковский
>
> Предваряю Вас, что билет в случае желания можете передать кому угодно».

Автограф Александра Александровича Блока передан недавно в Ленинскую библиотеку вдовой известного советского критика и литературоведа Виктора Викторовича Гольцева, автора работы о Блоке. Ему же этот листок подарила вдова поэта Любовь Дмитриевна Блок.

Листок на бланке: «Коммуна пролетарских писателей. Москва». На листке — стихотворение Сергея Есенина.

> Дождик мокрыми метлами чистит
> Ивняковый помет по лугам.
> Плюйся, ветер, охапками листьев,
> Я такой же, как ты, хулиган…

Рукописи Маяковского хранятся в его музее. Но отзывы о великом советском поэте можно найти в фондах его современников, Добрые слова о Маяковском содержатся в письме Анатолия Васильевича Луначарского к поэту Валерию Брюсову. Вот что пишет Луначарский на своем бланке народного комиссара по просвещению:

> «НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
> 26 апреля 1920 В ЛИТОТ ДЕЛ

Тое. Брюсову

Считаю очень рациональным приобретение Литературным Отделом книги „Все написанное Маяковским“, тем более, что такая покупка даст возможность этому талантливому человеку сколько-нибудь спокойно поработать несколько недель над новым произведением.

Нарком по просвещению

А. Луначарский»

Это письмо поступило в библиотеку в составе архива Брюсова, переданного в 1959 году его вдовой, ныне уже покойной Жанной Матвеевной.

Однажды в библиотеку пришел дар из Парижа: автографы английского писателя Оскара Уайльда, французских прозаиков Проспера Мериме, Марселя Пруста, Пьера Лоти… Их прислал человек, живущий во Франции. В дни немецкой оккупации Парижа он подобрал эти бумаги на улице и решил переслать их в Ленинскую библиотеку. Имени своего парижанин называть не захотел и просил передать, что он «русский, не забывший родины».

Не менее сложная судьба у другой рукописи, которая нашлась здесь, дома, у нас, и, прежде чем легла в сейф, претерпела большие опасности. Это автограф Чехова — его последний рассказ «Невеста». Его купил зимой 1917/18 года в Петрограде на рынке человек по фамилии Сацердотов. Рукопись обнаружилась под переплетом одной из книг, продававшихся в качестве макулатуры. До 1957 года она находилась в руках сына Сацердотова Бориса Петровича, ныне проживающего в Пензе. Борис Петрович передал ее в Ленинскую библиотеку. И это не единственный случай таких благородных подношений. В ноябре 1965 года из Севастополя пришел пакет. В нем оказалось 7 писем морского офицера Ф. Г. Иванова, писанных в 1854–1855 годах, в дни первой Севастопольской обороны. Двое Мироновых и Черковский сообщали в библиотеку, что мама, умирая, завещала передать сюда эти реликвии. Письма великолепные! В частности, в них сообщается, что художник Айвазовский открыл в осажденном Севастополе выставку своих картин, перед которыми толпится куча народу, в особенности офицерства… И что Айвазовский вслушивается в толки толпы и исправляет свои ошибки.

Плохая судьба могла постигнуть дневник Егора Киселева — матроса, который в 1819–1821 годах совершил плавание с Беллинсгаузеном в Антарктику. Дневник был извлечен в 1940

году из макулатуры, предназначенной для клейки кульков. Теперь он опубликован, изучен. И представляет большую редкость, ибо это дневник не адмирала, не офицера, а простого матроса. Для тех лет документ необычный.

И все-таки самое невероятное поступление — это покупка грамоты Василия III, 1510 года, связанной с присоединением к Московскому государству Пскова, которая обнаружилась в 1960 году на улице Матросская Тишина в квартире Валентины Николаевны Зайцевой. Рукописи 450 лет, и она преспокойно лежит, не застрахованная ни от огня, ни от мусорной ямы. Сколько же ценного можно еще обнаружить в старых комодах, на чердаках! Поищите! А мы, литературоведы, историки, потом будем вас благодарить.

Однако рассчитывать только на случайные поступлении библиотека не вправе. И отдел посылает специальные экспедиции в области — Саратовскую, Владимирскую, Горьковскую, в Мордовскую АССР. За последние годы экспедиции привезли сотни рукописей. Некоторые из них относятся к XV столетию. Особый интерес сотрудников библиотеки вызвал в Горьковской области печник-старообрядец Филат Иваныч Морозов — коллекционер рукописей, книг и икон. Он складывал печки, вместо денег брал рукописью. Достанет лекарство — просит отдать ему старую рукопись. Жил в деревне Привалово Городецкого района. От встречи с сотрудниками библиотеки старательно уклонялся. В 1957 году он умер. А три года спустя библиотека купила у его сына 12 рукописей XVI–XX веков. Но говорят, что у покойного была еще «кожаная книга княжеских времен». А это значит — пергаментная рукопись, писанная не позднее XV века. Она пока что не найдена.

Хранится в отделе старинная «Палея»— рассуждения о мироздании, основанном на библейских мифах. Все было бы хорошо с этой рукописью, да не хватило в ней двух листов. По счастью, они нашлись в Костромском музее. И воссоединились с основной рукописью.

Из Вологодской библиотеки поступила великолепная рукописная книга — «Артаксерсово действо» — первая пьеса, сыгранная на русском театре во времена Алексея Михайловича. И — превосходный образец рукописного искусства. Теперь это опубликовано (это сделал сотрудник отдела Илья Михайлович Кудрявцев) и составило ценный вклад в историю русского театра.

На прощание я хочу назвать уже не рукопись, а книгу печатную, составленную по инициативе Рукописного отдела и вышедшую под тремя марками — Библиотеки имени В. И. Ленина, Главного управления СССР и Архива Академии наук

СССР. «Личные архивные фонды в Государственных хранилищах СССР». Два тома — ключ ко всем личным архивам, хранящимся во всех архивах страны. Вы не знаете, где найти интересующий вас архив? Поглядите по указателю — Тула, Калинин, Ульяновск, Сумы, Баку, Симферополь… Без этого справочника многие архивы искали бы целую жизнь и во множестве случаев так бы и не смогли догадаться, куда писать, куда ехать. Если же вам нужен материал, хранящийся в Рукописном отделе Библиотеки имени Ленина, напишите или приходите туда. Заодно посмотрите выставку. Она открыта для всех. Там увидите многие рукописи, о которых я рассказал. Великолепное учреждение Рукописный отдел! Живое! Интересное! Современное по своим методам. По отношению к рукописям и к людям.

О ДИССЕРТАЦИИ С. М. ОСОВЦОВА

1

Начнем с того, что, если бы не Семен Моисеевич Оеовцов, у нас не было бы никаких оснований судить о взглядах Николая Ивановича Надеждина на театр по той простой причине, что до исследования Осовцова мы даже и понятия не имели о театральных работах Надеждина, если не считать небольшой статьи, напечатанной под буквой «Н» в его газете «Молва» 1836 года и посвященной бенефисам Щепкина, Мочалова и Львовой-Синецкой. Только это одно сочинение на театральную тему и значилось в библиографии надеждинских трудов.

Напротив, в трудах некоторых советских исследователей прямо говорится о том, что специальной осведомленностью в вопросах театра и актерской игры Надеждин не обладал, что драма и театр интересовали его как один из видов искусства лишь в общем философско-эстетическом плане, Этот взгляд, притом в самой решительной форме, высказывался еще совсем недавно. И тут сказалось не столько заблуждение исследователя, писавшего это, сколько состояние вопроса. Поэтому уже само заглавие этой диссертации говорит и о характере открытия, и о размерах вклада, который вносит С. М. Осовцов в нашу науку о театре. Еще бы!

Выяснить и убедительнейшим образом доказать, что Надеждину принадлежат девяносто девять анонимных и псевдонимных статей и рецензий на спектакли московских театров, — статей, которые с 1829-го по 1836 год печатали журналы «Вестник Европы», «Телескоп» и газета «Молва»! Открытые С. М. Осовцовым театрально-критические работы Надеждина могли бы составить солидный том важнейших суждений о русском театральном искусстве. Если же прибавить к этому четырнадцать рецензий, которые из присущей ему осторожности С. М. Осовцов отнес в своей диссертации в отдел не вполне достоверных, то можно, хотя бы отчасти, представить себе объем нового, еще неизвестного историко-театрального материала, который вводит в научный оборот диссертант, представивший свой обширный, великолепно аргументированный труд на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. В нем Николай Иванович Надеждин — выдающийся русский журналист и ученый, редактор, издатель, философ, фольклорист, историк, археолог, литературный критик, историк словесности,

теоретик и историк искусства, знаток восточных и западных литератур, этнограф, географ, лингвист, беллетрист, выдающаяся фигура в русской общественной и литературной жизни и в русской науке в первое десятилетие после декабрьского восстания — выступает теперь еще и в новом, неизвестном доселе качестве — как замечательный критик и теоретик театрального искусства, как предшественник и единомышленник Белинского в развитии русской театрально-эстетической мысли.

Портрет Н. И. Надеждина

Нелегким был путь, приведший С. М. Осовцова к этому важному выводу. Ибо, прежде чем ученый смог совершить серию своих выдающихся театроведческих открытий, ему надо было пересмотреть утвердившиеся в нашей литературной науке

представления о Надеждине как о благонамеренном журналисте, не позволяющем себе ни одного критического замечания в адрес николаевского правительства, как о беспринципном нигилисте, злобном хулителе Пушкина и едва ли не всего прогрессивного в русской литературе и журналистике. А иные (уж конечно не обращаясь к трудам самого Надеждина), свободно интерпретируя переходящие из работы в работу суждения, сложившиеся в давние времена, дошли до того, что прямо причислили его к клике продажного писаки Булгарина.

При таких предпосылках приняться за тему было не совсем просто. Еще труднее включить в число сочинений Надеждина целую серию анонимных статей с ярко выраженными прогрессивными взглядами — статей, автор которых выступает в роли защитника реализма и простоты, естественности и народности в русском театре, да еще и яростного врага Булгарина и его компании.

Прежде всего надо было реконструировать достоверный образ писавшего эти анонимные статьи и рецензии (без чего невозможна вообще никакая серьезная атрибуция!), Надо было утвердить правильный, исторически объективный взгляд на Надеждина и всю его многостороннюю деятельность. А кроме того, убедить в своей правоте искусствоведов и историков русской литературы и критики. Поэтому С. М. Осовцову наряду с решением частных проблем приходилось в корне пересматривать общие представления, скрепленные мощными авторитетами и долголетней традицией. Вспомним при этом, что до Осовцова специальных работ о Надеждине не было, если не считать вышедшей в 1912 году монографии Н. К. Козмина, даже в те времена не отвечавшей строгим научным требованиям. Имя Надеждина постоянно мелькает в монографиях, посвященных его современникам, а главным образом фигурирует в трудах о Белинском. Следовательно, для того чтобы обставить свои соображения бесспорными аргументами и вступить в спор об авторе анонимных театральных статей, С. М. Осовцов должен был коренным образом пересмотреть вопрос о роли Надеждина в истории русской культуры. Должен был отвергнуть идущую от С. А. Венгерова и от М. К. Лемкс одиозную версию, согласно которой все передовое, демократическое во взглядах молодого Белинского формировалось не под влиянием Надеждина, а, наоборот, вопреки ему.

Между тем еще в 1856 году, сразу же после смерти Надеждина, Н. Г. Чернышевский писал, что Надеждин был «образователем» Белинского, что именно он первый «ввел в нашу мыслительность глубокий философский взгляд», дал критике

«всеобъемлющие принципы и все эстетические основания». И абсолютно правильно поступил С. М. Осовцов, когда пошел в своих изысканиях от этой оценки Чернышевского. И от Плеханова, точно так же отметившего преемственность критических взглядов Белинского от Надеждина. Ни Плеханов, ни Чернышевский ничего в этом дурного, умаляющего значение великого критика не увидели. Так же сочувственно относились к Надеждину Герцен и Добролюбов.

Скажу сразу: труд Осовцова полностью подтверждает высокую характеристику Чернышевского. А кроме того, открывает множество новых, никому еще не известных фактов, позволяющих полностью отказаться от традиционных попыток дискриминировать Надеждина и систему его эстетических взглядов.

Не модернизируя облик Надеждина, не замалчивая противоречий в его трудах, ограниченности его общественно-политических взглядов, С. М. Осовцов каждый раз находит глубоко продуманные объяснения этих противоречий и слабостей и приходит к убеждению, что «резкое отношение Надеждина к дворянско-крепостническим порядкам и устоям никогда не простиралось у него до признания необходимости революционных методов борьбы с ними». И «что в этом отношении (как и во многих других) Белинский в сороковых годах намного опередил его». Диссертант убедительно пишет о том, что воинственный демократический дух уживался у Надеждина с монархическими иллюзиями и пессимистическим взглядом на современные ему революционные бури. И нельзя не согласиться с существом выводов С. М. Осовцова, что объективно настроения Надеждина, «его взгляды, его литературно-критическая и журнально-издательская деятельность способствовали формированию и распространению прогрессивно-демократических, освободительных идей». Мне кажется, что следует полностью согласиться с этими суждениями диссертанта, а не с теми учеными, которые умалили или продолжают еще умалять значение этой крупной фигуры.

Осторожно и строго подходит С. М. Осовцов к решению каждой частной и общей проблемы. Он не стремится защитить Надеждина от обвинений в нападках на Пушкина. Да! Это было! Воинствующий ниспровергатель романтизма, Надеждин нападал не только на романтические поэмы Пушкина, но даже и на «Полтаву», даже и на первые появившиеся в печати сцены «Бориса Годунова», заподозрив их в романтизме. Однако, признав трагедию Пушкина высшим образцом поэзии драматической, он уже не изменял этот взгляд до конца, а впоследствии пересмотрел

свое отношение и к раннему творчеству Пушкина. Обстоятельным образом рассмотрев сближение позиций Пушкина и Надеждина в 1830 году для общей борьбы с булгаринско-гречевским направлением, Осовцов убедительно отвергает попытки зачислить Надеждина в охранительный лагерь. И теперь уже не может возникнуть сомнений в том, что Надеждин от начала и до конца был последовательным противником этого лагеря и вел с ним упорную и последовательную борьбу.

Так одна за другой отпадают напраслины, возведенные на Надеждина. Не правы оказываются также и те, кто старался «поправить» молодого Белинского и все смущающие в его ранних статьях формулы и тирады с легким сердцем относил за счет редакторской правки Надеждина. Осовцов с большой основательностью показывает, что такие же «смущающие» формулы и тирады можно обнаружить и в личных письмах Белинского, относящихся к тем же годам. А уж письма Белинского, как нетрудно понять, Надеждин не правил и править не мог. Суждения о Надеждине, о роли, которую он играл в московской жизни 30-х годов и в идейно-литературной борьбе того времени, не всегда казались бы очевидными, если бы диссертант не обогащал их убедительными соображениями о деятельности Герцена и Белинского, Полевого, Погодина, Чаадаева, Аксакова, об игре Щепкина и Мочалова. Вообще в диссертации много умных и тонких мыслей, выводящих нас за пределы конкретной темы исследования. Это обогащает работу и под силу С. М. Осовцову только благодаря обширной его эрудиции в области истории, литературы, критики, журналистики, театра-, эстетики, философии, — эрудиции, которая обнаруживается в его исследовании буквально на каждой странице. И едва ли не каждая основана на неизвестных доселе фактах, добытых усердием самого С. М. Осовцова. Последовательно доказывает он, что не случайность, а внутренняя закономерность привела Белинского к Надеждину, что именно он, Надеждин, явился учителем Белинского и его предшественником в русской критике. Что ошибаются те, кто видит тяготение молодого Белинского в первой половине 30-х годов к Полевому, а не к Надеждину. Ибо единомыслие с Полевым привело бы Белинского к отрицанию гоголевского направления в русской литературе. Тогда как именно он, Осовцов, обнаружил новые аргументы, подтверждающие совпадение взглядов Белинского и Надеждина на творчество Гоголя. И, в частности, на величайшее значение для русской культуры гениального «Ревизора».

Словом, для того чтобы написать диссертацию о театрально-

критических работах Надеждина, Осовцов должен был написать общую диссертацию о Надеждине, пересмотреть все, что сказано о его журнальной деятельности и о критической, выяснить его роль в развитии русской эстетики. И только после этого заняться изложением своих изысканий и атрибуций. А началось все именно с них — в 1951 году. Началось со статей загадочного П. Щ.

2

По мнению многих виднейших театроведов, никому из критиков 30-х годов прошлого века не дано было сделать принципиальные выводы из искусства первых артистов эпохи — Щепкина, Мочалова, Каратыгина. Это сделал только один «П. Щ.», напечатавший в 1833 году на страницах «Молвы» серию блистательных статей. Сто двадцать лет интриговала ученых эта загадка. Никто не мог ее разгадать. Это сделал С. М. Осовцов. Он объявил имя П. Щ. — Николай Иванович Надеждин.

Загадка была очень трудной. Спор о московских гастролях четы Каратыгиных — спор театральный — превратился в бурный идейный спор. Демократический взгляд на искусство столкнулся с эстетикой аристократов, и дискуссия охватила все московское общество. «Ниспровергатель» официального искусства Надеждин в данном случае особо заботился о том, чтобы зашифровать свое имя. Но когда оно все-таки было угадано в семье почитателей Каратыгина, от которой зависели и будущность Надеждина, и его счастье, он прибег к помощи своего друга Сергея Тимофеевича Аксакова, и Аксаков публично заявил о том, что П. Щ. — это он. В. С. Нечаева — видный ученый — доводы С. М. Осовцова, объяснения его, почему статьи П. Щ. надо считать статьями Надеждина, решительно отвергает. И печатает, казалось бы, абсолютно обоснованную статью — автор С. Т. Аксаков. Нет, Осовцов уверен в своей правоте. И находит неопровержимые доказательства — неопубликованные письма к Надеждину Елизаветы Васильевны Сухово-Кобылиной (сестры драматурга). Девушка узнала правду от сына Аксакова, Константина, и упрекает Надеждина, в которого влюблена: он ей лжет, не хочет сознаться, что П. Щ. это он, он запретил ей ездить в театр, а сам там бывает… И, наконец, уже после смерти Надеждина, на склоне жизни, С. Т. Аксаков сознался: П. Щ. — это буквы, которыми подписывал Надеждин свои полемические статьи. Трудно придумать более сложный ребус. Разгадав его, Осовцов и установил роль Надеждина в развитии русской театральной

критики, ибо, как уже сказано, именно в статьях неведомого П. Щ. русская критическая мысль возвысилась до философско-эстетического обоснования реализма и народности в театрально-драматическом искусстве, По мнению решительно всех исследователей, кои обращались к статьям П. Щ., они оказали огромное влияние на театрально-критическую деятельность Белинского, который, кстати сказать, в 1835 году, вслед за новыми статьями П. Щ., напечатал свою — «И мое мнение об игре г. Каратыгина». Осовцов остроумно доказывает, что союз «и» («И мое…») начисто отводит Белинского из числа возможных претендентов на буквы П. Щ.

Еще одним, и притом крупнейшим, событием в журналистике 30-х годов прошлого века явилась статья, напечатанная в надеждинской «Молве» в 1836 году, — «„Ревизор“. Комедия г. Гоголя». В этой статье, подписанной буквами А. Б. В. (ее знает весь театрально-ученый мир!), автор называет Гоголя «великим комиком жизни действительной» и видит в его пьесе гениальное обобщение. Нельзя не согласиться с С. М. Осовцовым, который называет эту статью «блестящим взлетом русской критической мысли».

Но кто такой «А. Б. В.»? Выяснить это покуда не удалось, несмотря на то, что делалось немало попыток. Подставляли под эти буквы имена В. Г. Белинского, С. Т. Аксакова, В. П. Боткина, потом — Н. С. Селиванского. Нет, Осовцов показывает несостоятельность всех этих соображений. Около ста страниц диссертации занимает тонкий анализ, отводящий перечисленных кандидатов, Самым вероятным Осовцову (а с ним вместе и нам!) представляется тот же Надеждин, и тут исследователь применяет многоразличные способы доказательств.

Раньше не были известны суждения Надеждина о Гоголе. Но теперь, говорит Осовцов, мы их знаем. Гоголь в его глазах «всемогущий». Этого мало: они знакомы между собой. А. Б. В. широко осведомлен о московских театральных делах. Дружен со Щепкиным. Отдает ему полную дань признания и уважения — признак, отмечает наш диссертант, снова в пользу Надеждина, который одного лишь Щепкина видел «на пустыре московской сцены». А. Б. В. — человек огромной эрудиции: это проистекает из сопоставления статьи о Гоголе с другими статьями А. Б. В., из которых видна обширность его познаний. У А. Б. В. — архаический стиль. Ему свойственны славянизмы (ими любил злоупотреблять именно Н. И. Надеждин). Фразеологический и лексический анализ, сопоставление синтаксических конструкций приводят нас к полному убеждению, что гипотеза Осовцова правильна. Ибо при сравнении статьи А. Б. В. с безусловными

статьями Надеждина обнаруживаются его излюбленные приемы. Но главное — образ автора этой статьи. Как и Надеждин — это страстный поборник реализма, противник романтизма и — с оговорками — классицизма. Он признает достоинства «Недоросля», «Горя от ума» (тоже с оговорками: в оценке этой комедии А. Б. В. сходится с Пушкиным). Он — апологет «Бориса Годунова». Он разделяет взгляды Пушкина на драматическое искусство (а совпадение их взглядов было выяснено диссертантом в другой главе). В свете атрибутированных Осовцовым театральных статей Надеждина А. Б. В. обретает черты полного сходства с ним. При этом особого внимания заслуживает факт неожиданный: А. Л. Гришунин, не изучавший специально статей А. Б. В., в работе, посвященной употреблению языковых дублетов в статьях П. Щ., обнаружил в них те же особенности, которые характерны для стиля статей А. Б. В., — особенности сугубо индивидуальные. А уж это окончательно позволяет отождествить авторов обоих циклов статей и в обоих видеть Н. Надеждина. И при этом существеннейшим доводом каждый раз является полнота доказательств Осовцова, изобилие его наблюдений и аргументов.

Не буду подробно останавливаться на том, как обстоятельный и многоаспектный анализ театрального отдела «Молвы» привел его к заключению, что пятнадцать статей, включенных в собрания сочинений С. Т. Аксакова, на самом деле являют собой статьи того же Надеждина. В ряду других существенных признаков (знание иностранных языков, которых Аксаков не знал, но хорошо знал Надеждин; цитатолюбие, характерное для Надеждина, его излюбленные приемы в построении статей, любовь к славянизмам, объясняющаяся его семинарским воспитанием, и т. п.) немаловажно и то, что автор этих статей выступает во всеоружии философско-эстетических знаний эпохи, тогда как Аксакова ведут талант, опыт, чутье большого художника. Системы взглядов в статьях Аксакова не обнаруживается.

Однако было бы серьезной ошибкой предположить, что осовцовские атрибуции основаны на сходстве с другими, атрибутированными им же самим статьями. Каждый раз исследователь привлекает иные — бесспорные — доказательства: мемуарные, документальные, журнальные, приводит даже стихотворные посвящения Надеждину — другими словами, объективные доказательства, позволяющие опереть свод накопленных наблюдений на прочный фундамент фактов. Любопытно при этом, что первый ключ к своим атрибуциям Осовцов обнаружил… где? В той самой — единственной — театральной рецензии, которая с давних пор была включена в

библиографию надеждинских трудов.

В настоящем отзыве нет возможности более полно обозреть и оценить богатое содержание этой талантливейшей работы, в которой исследователь приходит к бесспорному заключению, что Надеждин был первым в России теоретиком театрального искусства. Замечательным знатоком театральной жизни Москвы. Первым, кто отрешился от произвольных, субъективных оценок и перешел к системе эстетической аргументации.

В своих суждениях о театре Надеждин исходил из требований «полного сходства с природой», проникновения «в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни», соблюдения «всех вещественных условий действительности», «географической и хронологической истины физиономий, костюмов, аксессуаров». В этом смысле искусство Каратыгина было для него носителем ложных начал, тогда как Щепкин стоял в его представлении в одном ряду с Бальзаком, с произведениями которого знакомил русскую публику именно надеждинский журнал «Телескоп».

Требования к актерской игре всегда соотносятся в статьях Надеждина с задачей, поставленной перед актером пьесой и самим направлением драматического произведения. Надеждин был страстным защитником шекспировских методов проникновения в жизнь и в характеры и строгим критиком шиллеровской эстетики. Вся театрально-критическая деятельность этого человека была направлена к расцвету национального русского театра, в котором высшими образцами он считал «Бориса Годунова» и «Ревизора».

Все это ново, свежо и чревато дальнейшими выводами…

Я давно слежу за работой С. М. Осовцова, тщательно проверил аргументацию тех доводов, которые приводит С. М. Осовцов в тех местах, где идет речь о расшифровке инициалов П. Щ. Считаю, что принадлежность Надеждину девяноста девяти анонимных статей доказана Осовцовым многократно и всесторонне. Работа основана на скрупулезном исследовании всевозможного печатного и архивного материала. Диссертант проявил настоящий исследовательский талант и великолепную технику литературоведческого и театроведческого анализа. Использовал даже самомалейшие факты. И полемика, и конструктивные предложения обоснованы широко и обстоятельно. Автор не останавливается даже и перед тем, чтобы привести доводы против собственной точки зрения, пропущенные его оппонентами, с тем, чтобы воспроизвести весь наличный для полемики материал и после, методически, последовательно накапливая контрфакты, выявляя у авторов спорных гипотез

односторонние оценки, недостаточно обоснованные суждения, добиться решительного перевеса над ними.

Диссертация отлично построена и отлично написана. По существу, Осовцов заново открыл нам Надеждина, и открытие это составляет существенный вклад в изучение не только театра прошлого века, но и нашей литературы. Благодаря статьям Осовцова, напечатанным в журналах и газетах, интерес к Надеждину оживился, появились новые работы о нем. Прежде всего назову солидное исследование Ю. В. Манна. Из всего этого следует вывод: труд С. М. Осовцова «Надеждин — театральный критик» намного превышает требования, предъявляемые к кандидатским диссертациям, и автор ее в полной мере заслуживает искомой степени.

ВСЕМИРНАЯ БИБЛИОТЕКА

Начну издалека.

1925 год. Я, семнадцатилетний студент первого курса Ленинградского университета, избравший своей специальностью русскую литературу, стою возле дверей романо-германского кабинета и, прижимая к стене толстую общую тетрадь, переписываю перечень сочинений немецких, французских, английских, итальянских, испанских, норвежских писателей, которые следует прочесть за четыре года «факультативно». Многих великих — Шекспира, Сервантеса, Гёте, Шиллера, Байрона — я прочел, еще будучи в школе. Но тут имена, которых я даже не слышал, и список кажется бесконечным. Я тихонько произношу имена и заглавия и кручу головой.

Рядом со мной серьезный, очень воспитанный (старше меня), очень любезный студент-казах (мы с ним еще не знакомы, но кланяемся), в фуражке с синим околышем (мы такие не носим), занятый тем же, чем я, слушая мои вздохи, говорит с легкой улыбкой:

— А между тем без них представить себе всемирную литературу нельзя. Это классика. Каждый век создает свои классические творения, каждая эпоха оставляет в истории литературы свой след. За нашу жизнь возникнут новые книги, достойные стоять рядом с этими. Читать придется всю жизнь… Рекомендательные списки по русской литературе вы уже видели?

Он записывает только пять-шесть имен, прощается и уходит. Значит, остальные книги читал?!

— Кто это — сейчас отошел? — спрашиваю я студента Диму Обломиевского.

— Мухтар Ауэзов. Из Алма-Аты. Писатель. Очень образованный человек.

— Когда это он успел?

— Он старше нас лет на десять. И очень серьезный.

Я вспомнил про эту встречу в связи с завершением двухсоттомной «Библиотеки всемирной литературы», потому что два тома из этих двухсот занимает эпопея великого казахского писателя Мухтара Омархановича Ауэзова «Путь Абая», ставшая классикой.

* * *

Закончен исполинский труд. Вышли в свет двести

объемистых томов, вместившие литературы 81 страны. Это тысячелетия человеческой мысли, тысячелетия духовной жизни человечества, история художественного, познания мира. Это творения самых выдающихся писателей всех времен — от заклинаний, дошедших до нас в клинописных знаках, до сочинений, созданных в середине XX века, творения, без которых жизнь человечества была бы неполной. Нет! Не то слово: без которых мы не можем представить себе жизнь человечества. Произведен самый строгий, порой беспощадный отбор. И все же тут 3235 поэтов, прозаиков, драматургов, около 26 тысяч произведений.

Такого издания нигде в мире нет и не было от начала книгопечатания. Появиться оно могло только в нашей стране. Вскоре после Октябрьской революции А. М. Горький изложил В. И. Ленину свой план издания для народа классиков зарубежной литературы. Ленин поддержал эту великую инициативу, и в 1918 году в голодном Петрограде было создано издательство «Всемирная литература», выпустившее множество томов — основной и малой, карманной серий в переводах с немецкого, французского, английского, испанского, с восточных языков… План Горького был выполнен только отчасти: трудно было с бумагой, стояли типографии, не хватало квалифицированных переводчиков. С тех пор возникла замечательная советская переводческая школа, появились переводы, конгениальные великим оригиналам, ставшие событием в русской литературе. Я говорю о таких мастерах, как Н. Тихонов, Б. Пастернак, С. Маршак, Н. Заболоцкий, А. Ахматова, К. Чуковский, С. Шервинский, А. Межиров, А. Тарковский, В. Левше, Б. Ахмадулина… С тех пор сочинения зарубежных авторов выходили в наших издательствах сотни раз. Но только в 1967 году явилась возможность приступить к изданию двухсоттомной «Библиотеки всемирной литературы», которое завершено в 1977 году, к 60-летию Октября.

Обо всем не расскажешь. Когда-нибудь об этом издании будут написаны обширные монографии. А пока скажу лишь о том, на что обратил внимание и что следует, как мне кажется, отметить прежде всего.

Полноту. Полноту представления о литературах во времени и пространстве. Древность. Современность. Глобальность. Недаром эмблема издания — крылатый конь поэзии, парящий над земным шаром. 64 тома заняли литературы Древнего Востока, античного мира, средних веков, Возрождения, XVII и XVIII веков. Почти столько же — 63 тома — отданы XIX столетию, 73 тома отведены XX веку. Тут советская литература, литературы социалистических

стран, зарубежного мира, литературы развивающихся стран Африки, Азии, Латинской Америки.

Многие сотни специалистов принимали участие в этом беспримерном издании, включающем лучшие создания художественной литературы, — переводчики, исследователи-литературоведы, писатели, комментаторы, редакторы, художники, оформители, организаторы всего этого дела, полиграфисты, бумажники, целые коллективы: Институт мировой литературы имени А. М. Горького, издательство «Художественная литература», 1-я Образцовая типография, типография «Красный пролетарий». Тут велик вклад покойных ученых И. И. Анисимова и Б. Л. Сучкова. Очень много сделали для издания академик М. Б. Храпченко и главный редактор издательства А. И. Пузиков, член-корреспондент АН СССР Д. Д. Благой, заведующий редакцией Б. Т. Грибанов. В Госкомиздате СССР координировал всю эту работу один из инициаторов создания Всемирной библиотеки — И. Чхквишвили…

Не только полнота отличает это издание: оно заключает в себе много нового. Тут есть книги, которых прежде никто не читал и читать не мог, потому что не было до сих лор таких антологий, как «Поэзия и проза Древнего Востока», «Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии», «Арабская поэзия средних веков», не было антологий, посвященных классической прозе Дальнего Востока, песням южных славян, европейским поэтам Возрождения и европейской новелле Возрождения. А памятники хеттской литературы, которые расшифровал и перевел В. В. Иванов, вообще публикуются здесь впервые и представляют собой открытие мирового порядка.

Впервые видим мы тома «Героический эпос народов СССР», в которых собраны вместе русские былины про Вольгу и Микулу Селяниновича, про Илью Муромца, Василия Буслаевича, богатого новгородского гостя Садко. Тут грузинский эпос Амираниани, азербайджанское сказание про Кёр-оглы, армянское — про Давида Сасунского, эстонский Калевипоэг, узбекский Алпамыш, калмыцкий Джангар, и осетинские сказания о нартах, и адыгские сказания о нартах, и их балкаро-карачаевский вариант, эпос башкирский, бурятский, якутский. Такого фольклорного свода тоже еще не бывало.

Иные тома включают произведения, которые до сих пор известны были только узкому кругу читателей. Так, «Изборник» (том 15-й) представляет собою свод самых ранних памятников древнерусской письменности. Помимо прославленных «Слова о полку Игореве» и «Жития протопопа Аввакума» в него входят куда менее известные «Киево-Печерский патерик», «Повесть о Петре и

Февронии Муромских», «Повесть о Савве Грудцыне». Этому сборнику предпослана блистательная статья академика Д. С. Лихачева. Берешь осторожно этот полный красивый том, на суперобложке которого красочное воспроизведение «Невского сражения» из лаптевского летописного свода, и открывается начало тысячелетней истории русской литературы.

Не было раньше такого изборника.

* * *

Много нового и прекрасного внесли в эту удивительную библиотеку крупнейшие советские переводчики. Прежде всего назову Н. М. Любимова, которому принадлежат перевод «Дон Кихота», полный перевод «Гаргантюа и Пантагрюэля» и новый перевод «Декамерона» Боккаччо. Со средневековым германским эпосом «Парцифаль», с поэзией вагантов, с поэтами немецкого барокко читателя впервые знакомит Л. Гинзбург. Арк. Штейнберг полностью перевел поэму Д. Мильтона «Потерянный рай», а Ю. Корнеев — доселе неизвестные нашему читателю стихотворения этого великого англичанина. В. Марковой принадлежат переводы японских классических драм и стихи поэта японского средневековья Басё… Более ста переводчиков приняли участие в этом издании.

Предисловия к каждому из томов, изданные вместе, могли бы сами составить многотомный труд по истории мировой литературы. Специалисты и большинство читателей, успевших познакомиться с этими книгами, отмечают великолепные вступительные статьи А. Аникста к сочинениям Шекспира и Мильтона и И. Абашидзе к поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Но нельзя не сказать похвального слова и о вступительных статьях Ю. Виппера и Н. Томашевского. Если собрать вместе комментарии ко всей «Библиотеке», то они составят не меньше десяти толстых томов. Кроме советских писателей и ученых в работе над этим изданием приняли участие литературоведы Болгарии, Венгрии, ГДР, Чехословакии, Англии, Франции, — замечательный труд, в котором научная строгость сочетается с абсолютной доступностью.

Высокой похвалы заслуживает общее оформление издания, которое принадлежит художнику Д. Бисти, — цветные коленкоровые переплеты легких тонов, отвечающие характеру заключенных в них сочинений, и суперобложки, на которых радуют глаз воспроизведения знаменитых полотен во всей роскоши красок, нежные акварели миниатюр, фрески, рисунки,

гравюры, статуи, маски, орнаменты, гобелены, — высокий вкус художественного редактора Л. Ф. Калитовской.

Множество отличных иллюстраций, и прежде известных и новых, выполненных для «БВЛ». Превосходны иллюстрации Ореста Верейского к «Анне Карениной». Я бы сказал: они свободны от иллюстративности в обычном смысле этого слова и в то же время точно отвечают тексту Толстого. Чем внимательнее смотришь на них, тем больше вызывают они наше согласие с художником. Они поэтичны. Вклад Верейского в это издание очень высок — он иллюстрировал Бунина и Твардовского, Фадеева, Лакснесса. Сочинения Марка Твена и Фолкнера сопровождают замечательные рисунки Виталия Горяева. Как всегда лаконичные, как всегда проникающие в глубины текста. Великолепен Андрей Гончаров в рисунках к трилогии Сухово-Кобылина, Д. Бисти. — в иллюстрациях к сочинениям японца Акутагава Рюноскэ, к пьесам Грибоедова и Островского. И ранее созданные, уже известные нам работы Д. Шмаринова, Н. Кузьмина, Кукрыниксов, Дейнеки… Более ста художников иллюстрировали книги «Библиотеки всемирной литературы».

* * *

Однако новыми сочинениями, новыми переводами, новыми иллюстрациями дело не ограничивается. Самое новое — это факт создания такой серии, которая лет двадцать назад многим казалась неосуществимой, тем более в столь короткий — десятилетний — срок.

Чем чаще обращаешься к этим двумстам томам, тем больше поражает великое богатство литературы и ее бесконечное разнообразие. А более всего тому поражаешься, что во всем — в краткой строке или в великой эпопее, исторгая слезы или вызывая смех, говоря о внутреннем мире поэта или описывая судьбы целых народов, — она едина в стремлении своем и в умении своем создать бессмертный образ человека. Человек умирает, а образ человека живет. Правда, это можно сказать и про живописное полотно, и про статую, и про сонату. Но повелевает в искусстве слово. Только слово дарит человеку способность объясниться с другим. А слово поэта! Оно соединяет людей в их любви к прекрасному и прежде всего к человеку. Для того, кто станет впервые читать эти книги, они не только раскроют перед ним величайшие ценности, запечатленные в слове. Они станут и путеводителями его в великом океане других искусств. Ведь литературе обязаны жизнью своей и драматический театр, и

музыкальный, и сюжет хореографического спектакля, и песня, и киноискусство, и телеискусство. Будучи и сама великим духовным сокровищем, литература открывает нам путь к овладению всеми сокровищами культуры. С наибольшим успехом будет выполнять эту миссию «Библиотека всемирной литературы». И в этом особое, еще более высокое значение замечательного издания.

Более 60 миллионов экземпляров книг «БВЛ» поступили в библиотеки страны, украсили личные собрания читателей, Можно представить, сколько человек прочтет их! Уверен, что через некоторое время понадобится новое издание, но не просто повторение нынешнего, а другое, дополненное, в которое войдет наш сегодняшний день. Классика — понятие движущееся. Когда в 1925 году в университетском коридоре я познакомился с Мухтаром Ауэзовым, существовали великие книги Горького, гениальная поэма Блока «Двенадцать»; новая эпоха уже назвала Маяковского и Есенина, но, скажем, Фадеева тогда еще не было, не было и романов Шолохова, Алексей Толстой написал еще только начало «Хождения по мукам», Федин выпустил первую свою книгу, только что заявил о себе Леонов, никто еще не слыхал имени Александра Твардовского. Не было главных книг самого Ауэзова. Теперь сочинения корифеев советской литературы, плюс два тома советской поэзии, плюс два тома советского рассказа — живое доказательство того, как много нового возникло и успело уже стать классикой и как расширилось представление о мировой литературе, когда в нее вошли книги, рассказывающие об Октябре, о жизни и людях нашей страны, какое важное место заняли они среди литератур мира. Сотни имен, которых в 1925 году никто еще не слыхал…

Может возникнуть вопрос: как согласуются между собой сочинения Хемингуэя и стихи Василия Казина? Микула Селянинович и Марк Твен, Лесков и Бернард Шоу? Мария Пуйманова и Андрей Вознесенский? Отлично! В «Библиотеке всемирной литературы» они воспринимаются как единое целое, как движение от одной эпохи к другой через века и страны, как воплощение высших духовных сил народов, населяющих землю, их стремления к добру и миру,

РАЗНЫЕ ГРАНИ

В 1835 году двадцатишестилетний Гоголь выпустил книгу, которую назвал «Арабески». Наряду с рассказами он включил в нее размышления, статьи, критические работы.

Поражает широта ее содержания. Одна глава называется «Скульптура, живопись, музыка», другая — «Об архитектуре нынешнего времени». За ней идет исследование украинских песен, разбор знаменитой картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи», блистательная характеристика Пушкина, исторические работы — «О движении народов в конце V века», «О средних веках», «О преподавании истории», «Мысли о географии»… И тут же, среди этих размышлений, Гоголь помещает свою гениальную повесть «Портрет» в первой редакции — повесть, обнаруживающую глубочайшие знания и психологии художника, и художественной жизни России, и общественной жизни; помещает здесь же не менее гениальный «Невский проспект»…

Это почти непостижимо — по объему знаний, по глубине понимания едва ли не всех сфер искусства, ибо тут и поэзия, и проза, и драма, и музыка, и живопись, скульптура, архитектура, история, география!..

Какой широчайший круг интересов, какое необыкновенное понимание искусства в целом! О каждой области Гоголь судит и как истинный знаток дела и шире профессионального знатока, потому что соотносит каждую область искусства с общими эстетическими законами. В этой книге Гоголь выступает и как гениальный художник слова, и как эстетик, как философ искусства.

Нельзя понять вполне ни самого Гоголя, ни состояния литературной и эстетической критики той эпохи, если не прочесть этого замечательного труда, последовавшего сразу же за «Вечерами на хуторе близ Диканьки».

И какое непостижимое умение увидеть и запечатлеть миг, к чему живописцы придут только полвека спустя, встречаем мы на этих бесподобных страницах!

На Невском проспекте художник Пискарев увидел хорошенькую девицу. «Дыхание занялось в его груди, — пишет Гоголь, — все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и все перед ним окинулось каким-то туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижными, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда

часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз».

Не Пискарев, конечно, — Гоголь был величайший художник, понимавший пространство пластически… И какая музыка слога!

Круг интересов Лермонтова, пожалуй, не менее удивителен, хотя выражен по-другому. Ему подвластны сферы поэзии, прозы, трагедии (вспомните «Маскарад»), его увлекают театр, музыка, живопись, скульптура. Он страстный театрал — посещает драматические, балетные и оперные спектакли и сам принимает участие в любительских постановках, великолепно рисует пером, карандашом, пишет акварелью и маслом, лепит… Играет на флейте, на скрипке, на фортепьяно, сочиняет музыку — были даже ноты «Казачьей колыбельной песни», Лермонтов положил на музыку собственное стихотворение. К несчастию для нас, эти ноты пропали…

Разве не отразилась эта связь интересов, связь разнообразных талантов его в его гениальных творениях?

Разумеется, отразилась!

Лермонтов описывает в «Герое нашего времени» ночь, и сперва возникает то, что замечает в темноте глаз, а затем слышит ухо.

> «Город спал, только в некоторых окнах мелькали огни. С трех сторон чернели гребни утесов, отрасли Машука, на вершине которого лежало зловещее облачко; месяц подымался на востоке; вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы. Оклики часовых перемежались с шумом горячих ключей, спущенных на ночь. Порою звучный топот коня раздавался по улице, сопровождаемый скрипом нагайской арбы и заунывным татарским припевом».

Какая пластичность и какая необыкновенная музыкальность. Здесь Лермонтову-прозаику помогли его глаз художника и тонкое ухо музыканта. Но кроме таланта, как этому гениальному человеку, погибшему в двадцать шесть лет, помогало глубокое и широкое знание богатств русской и европейской культуры, объясняющее нам хотя бы отчасти богатство его поэтических ассоциаций, его художественный кругозор, широту его поэтического мира!

Ну, а если о Пушкине говорить, то довольно будет вспомнить «Евгения Онегина», и целая галерея русских писателей и поэтов — предшественников и современников Пушкина — предстает перед нами: тончайшие характеристики, оценки, навсегда вошедшие в наше сознание. Тут и Фонвизин — «друг свободы», и

Державин, и Жуковский, и Языков, и Баратынский, и Кюхельбекер, и Вяземский…

Тут поэты французские, итальянские, немецкие, английские; даже древние классики — Гомер, Ювенал, Овидий, Гораций и Апулей; Петрарка и Тассо; Гёте и Шиллер; Руссо и Шатобриан, Байрон, Мицкевич…

«Онегин»—это энциклопедия, в которой отразилась любовь Пушкина к драматическому театру — к «младой Семеновой», гениальной актрисе, которой поэт рукоплескал в юные годы, его интерес к драматургу Озерову, и «колкому» комедиографу Шаховскому, к Павлу Катенину, переведшему для русской сцены трагедии французского драматурга Корнеля; обетованной страной казался сосланному поэту петербургский театр:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелой властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавый;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой;
Там, там, под сению кулис,
Младые дни мои неслись.

Из той же первой главы романа мы узнаем об отношении Пушкина к балету, и не только к знаменитому хореографу Карлу Дидло — нет, вспомните строфу о танцовщице Авдотье Истоминой…

А при описании Одессы Пушкин с восторгом отзывается о музыке Россини. Впрочем, о музыке, о том, как глубоко чувствовал и понимал ее Пушкин, всего больше говорит нам его трагедия о Моцарте и Сальери.

А художники, которых вспоминает Пушкин в своих стихах, в «Онегине», на которых ссылается, с которыми сравнивает свои впечатления!..

Познания Пушкина так обширны, что о его интересах литературных, театральных, музыкальных, художественных написаны специальные монографии. Все сферы прекрасного, все области искусств и — еще шире — культуры привлекают его; по

его совету Петр Киреевский собирает русские народные песни.

Библиотека Пушкина сохранилась не полностью. Но те пять тысяч книг, которые хранятся ныне в Ленинграде, в Пушкинском Доме, раскрывают перед нами такую широту знаний Пушкина, такую глубину его интересов, что этой библиотеке можно было бы посвятить целые книги.

Мир прекрасного для Пушкина не полон без театра, музыки, живописи, скульптуры. У него, например, есть стихи на статую играющего в бабки и на статую играющего в свайку и стихи, обращенные к ваятелю Борису Орловскому: «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую…»

Все эти грани органически сочетаются в его творчестве и, тем самым, в восприятии нашем — читателей Пушкина.

Но, может быть, вам покажется, что такой была пушкинская эпоха?

Посмотрим. Перенесемся в другую, более близкую нам.

Вспомним Горького.

Величайший знаток русской и всемирной литературы, помнивший в ее истории даже такие скромные имена, которые известны не каждому специалисту, Горький с жадным интересом относился к театру (для которого написал двенадцать пьес!) и кинематографу, и к живописи, и к музыке. И не случайно именно он, Максим Горький, был ближайшим другом Шаляпина, первым и лучшим истолкователем его творчества, его советчиком и защитником, редактором первой мемуарной книги Шаляпина.

Недаром в кабинете Горького, позади письменного стола, в шкафу лежали пластинки Шаляпина, да и не только Шаляпина, а записи Рахманинова, Крейслера и много великих творений в исполнении замечательных артистов.

И Горький постоянно прослушивал эти пластинки по вечерам.

В последние годы его жизни к нему приезжали Шостакович, Прокофьев, Шапорин, играли ему свои сочинения.

Музыку Алексей Максимович любил смолоду и всю жизнь. И не случайно именно у него, в Машковом переулке в Москве, в 1920 году Владимир Ильич Ленин слушал игру пианиста Исайи Добровейна и сказал тогда знаменитые свои слова о сонате Бетховена: «Ничего не знаю лучше „Аппассионаты“, готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди».

И Алексей Максимович записал тогда эти слова.

А сколько великолепных описаний поэтических импровизаций, пения, музыки, танцев, театральных спектаклей встречаем мы в горьковских сочинениях и письмах! Помните

«Коновалова», «Как сложили песню», рассказ «Хозяин», «Рассказ о безответной любви»? А какие прекрасные страницы в «Детстве», в «Климе Самгине»! Или как описано пение в рассказе «Двадцать шесть и одна»…

> «Поют все двадцать шесть; громкие, давно спевшиеся голоса наполняют мастерскую; песне тесно в ней: она бьется о камень стен, стонет, плачет и оживляет сердце тихой щекочущей болью, бередит в нем старые раны и будит тоску… Певцы глубоко и тяжко вздыхают; иной неожиданно оборвет песню и долго слушает, как поют товарищи, и снова вливает свой голос в общую волну. Иной тоскливо крикнув: эх! — поет, закрыв глаза, и может быть густая, широкая волна звуков представляется ему дороггой куда-то вдаль, освещенной ярким солнцем, широкой дорогой, и он видит себя идущим по ней…»

В разные годы Горький коллекционировал фарфор, медали, изделия из слоновой кости китайских и японских народных мастеров, оружие, гравюры, старинные миниатюры, картины, собирал книги. Все эти коллекции, основательно изучив каждую вещь, Горький дарил — одну передал в Эрмитаж, другие в Русский музей, в художественную галерею города, носящего теперь его имя, дарил друзьям, Главное для него было знать искусство, И наслаждаться им.

Горького нельзя представить без дружбы с художниками. С кем только он не встречался! И с Репиным, с Валентином Серовым, Коровиным, Бродским, Кустодиевым, Кончаловским…

В квартире Горького в Москве на Малой Никитской (теперь это улица Качалова) в его кабинете висит великолепная копия с «Мадонны Литты» Леонардо да Винчи. И картина — вид из окна Алексея Максимовича в Сорренто — на Неаполитанский залив и Везувий, работа его друга — художника Павла Дмитриевича Корина.

В библиотеке Горького, по счету шестой (он и ее собирался подарить Литературному институту), хранится около десяти тысяч книг: философия, история, политэкономия, путешествия, мемуары, культура Востока, история религиозных учений, история городов, сельское хозяйство, естествознание, медицина, морское дело, юридические труды, И конечно, литература и искусство.

Вы скажете, что я называю одних писателей. Вспомним Шаляпина! Певец, наделенный не только голосом, небывалым по гибкости, обилию красок, по красоте, но и человек величайшего музыкального дарования, игравший, кстати, на виолончели и

фортепьяно. Блистательный актер. Режиссер, Великолепный художник. Небывалый рассказчик! В его творчестве сверкают все грани.

Заглянем в книгу Константина Сергеевича Станиславского «Моя жизнь в искусстве». И тоже увидим, что с юных лет любовь к театру неотделима у него от любви к литературе, музыке, пению, искусствам изобразительным. И то, что от Художественного театра родились музыкальные студии Станиславского и Немировича-Данченко, на основе которых создан носящий их имена нынешний Московский музыкальный театр, то, что создатели великого драматического театра ощутили потребность в синтезе слова и музыки, еще раз подтверждает, что люди, страстно любящие искусство, стремятся соединить в своем восприятии различные области искусства, разные аспекты его, воплощения его в слове, и в музыке, и в движении, и в пластических формах.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд, основатель театра имени Мейерхольда (ТИМ), не — просто ставил спектакли. Он по-новому решал проблемы и сценического движения, и сценического пространства, и образного решения — ив драматических спектаклях и в оперных.

А Вахтангов! Марджанишвили! Сандро Ахметели! Михоэлс!

Театр, более чем какое-либо другое искусство, синтетическое искусство. Но из театров — прежде всего музыкальный театр, опера, где сочетаются и слово, и музыка, и играющие актеры, и живопись (декорации). И, как правило, танцы… Да и не только опера. Это касается любого пения. Пусть это будет романс Чайковского или Шуберта — чей бы ни был! Музыка неотделима от слов. Без них она лишена основы, конструкции, полноты совершенства и того глубокого смысла, который обретает музыка в сочетании с текстом. Что ни возьмешь — музыку Даргомыжского на слова Беранже в переводе Василия Курочкина «Старый капрал» или оратории Георгия Свиридова на слова Маяковского и Есенина, Музыка выступает здесь в союзе со словом. От слова и родилась!

А балетное искусство, народный танец! Разве можно представить себе танец без музыки? Каждый раз они выступают в неразрывной связи.

Искусства входят в соединение одно с другим, образуя новый и сложный союз, синтез, Попробуй пойми всю Глубину полотен Врубеля, отражающих разные состояния Демона, не читав поэму Лермонтова! И как много пропадает для того, кто пришел слушать симфоническую поэму Рихарда Штрауса «Дон Кихот», никогда не читав романа Сервантеса, или поэму того же Штрауса

о Дон Жуане, не зная положенной в ее основу легенды и ее литературной обработки, осуществленной австрийским поэтом Николаем Ленау…

А симфония «Фауст» Листа, «Осуждение Фауста» Берлиоза, симфоническая поэма Балакирева «Тамара», «Шехеразада» Римского-Корсакова!.. Без литературных ассоциаций многие страницы этих замечательных созданий музыки побледнеют: слушатель не уловит сюжетов музыкальных произведений и неправильно будет судить о них.

Тот, кто любит искусство истинно, кто любит поэзию, литературу, — не должен искусственно ограничивать себя только одной сферой и пребывать в полном равнодушии к музыке, к танцу, к изображению…

Человеку свойственно всестороннее, гармоническое развитие интересов и вкусов. И я даже как-то не представляю себе человека, который любил бы серьезную музыку и оставался бы глух к поэзии Пушкина, Блока, Маяковского, никогда не читал бы Толстого, Чехова… Или страстного знатока литературы, поэзии, который не бывал в Эрмитаже, Третьяковской галерее, в Русском музее. Не очень поверю я в его любовь к стихам: стихи полны впечатлении от полотен великих художников, от ландшафтов России, от городов мира…

Где найти чудака, который изучает Шекспира, а в театре никогда не бывал? Уж кто его любит, не пропустит «Гамлета» ни в театре, ни на экране. Даже тот, кто не обладает активным музыкальным слухом, если он человек культурный по-настоящему, он ходит на концерты, слушает музыку в записи или по радио. Как можно добровольно отказаться от величайших ценностей, накопленных человечеством? Как можно без них правильно судить об искусстве и о его воздействии на людей?

По счастью, каждый, развивший в себе способности воспринимать искусство, не ограничивает себя какой-то одной областью (если даже он профессионально работает в ней), а, наоборот, стремится как можно больше узнать и ощутить эту благотворную связь искусств между собой.

Снова вернемся к Пушкину — величайшей гордости нашей, представляющему, по слову Горького, самое полное выражение духовных сил России, и посмотрим на отклик его творениям. Они живут не только сами по себе. Они раздвигают границы художественного познания жизни, они оплодотворяют мысли других художников, которые, вдохновленные Пушкиным, воплощают в произведениях искусства свое время, свою идею, свой замысел.

Разве наше представление о Пушкине ограничивается его

сочинениями? Нет! Мы не можем назвать почти ни одного большого русского композитора, который не создал бы оперы на пушкинский текст, не положил бы на музыку пушкинские стихи.

О Глинке мы уже говорили. Даргомыжский написал на текст Пушкина «Русалку», Мусоргский — народную драму «Борис Годунов». Римский-Корсаков — «Сказку о царе Салтане», «Моцарта и Сальери», «Золотого петушка», Чайковский — «Онегина», «Пиковую даму», «Мазепу», Рахманинов — «Алеко», Асафьев — балет «Бахчисарайский фонтан», Глиэр — «Медного всадника»…

Пушкинские сюжеты в изобразительном искусстве составляют целую пушкиниану, которую начинают такие художники, как Брюллов, Репин, Врубель…

Какие вдохновенные иллюстрации к «Маленьким трагедням» Пушкина создал выдающийся советский гравер Фаворский! И отличные иллюстрации к «Борису Годунову» — Е. Кибрик.

А облик самого Пушкина!

Памятник работы скульптора Опекушина на Пушкинской площади в Москве. Памятник в Ленинграде, не так давно созданный скульптором Аникушиным: вдохновенное изображение Пушкина в момент вдохновенного чтения стихов — разве это не продолжение пушкинской темы в искусстве?

А исполнение стихов Пушкина и его прозы…

Основоположник советской школы художественного чтения Александр Закушняк читал «Египетские ночи»; это было новое открытие глубин и красок пушкинской прозы.

Владимир Яхонтов… Как необыкновенно исполнял он пушкинские стихи! Читал «Евгения Онегина» целиком, в продолжение двух вечеров, «Медного всадника», «Графа Нулина», «Домик в Коломне», лицейские стихи, политическую лирику, стихи, созданные Болдинской осенью…

Ильинский Игорь Владимирович «рассказывает» «Золотого петушка» так, что пушкинская сказка начинает сверкать новыми красками — чистыми, звонкими, радует тонким юмором, остротой, сатирой на царей и их приближенных.

А разве воплощенный Шаляпиным образ Бориса в опере Мусоргского не продолжение Пушкина? Или шаляпинский Мельник в «Русалке»? А шаляпинский Сальери?

Галина Уланова… Она создала чистый образ Марии в «Бахчисарайском фонтане». И это вдохновенное, бесконечно поэтическое создание великой танцовщицы — ведь это тоже Пушкин!

Каждый, кого интересует не только отдельное произведение, но и совокупность впечатлений, которое составляет понятие

«культура», каждый культурный человек стремится воспринять все грани искусства, все его сущности, или, как еще говорят, ипостаси.

Знакомство с искусством, поэзией, с литературой вызывает стремление не только воспринимать прекрасное, но и многое знать об этом прекрасном и о том, кем оно создано, как создано, когда. Рождается желание глубоко постигнуть, осмыслить и сопоставить одно явление с другим. Отсюда наш интерес к истории искусства, литературы. Интерес к биографии создателей гениальных творений. К процессу их творчества, к той эпохе, в которую они жили. Разрозненные впечатления соединяются в общую картину культуры. Каждому явлению отводится свое место. И каждое оценивается не только само по себе, но и в сопоставлении с другими.

Значительное, великое мы научаемся отличать от пошлого и от преходящего. Великие творения слушаем, смотрим и перечитываем не раз и не два. И с каждым разом находим в них все больше красот.

Так учимся мы вслушиваться музыку, всмтриваться в картины, вчитываемся в строки и улавливаем то, что с первого раза уловить очень трудно. Ибо, только узнав сочинение, мы понимаем и общий замысел и какое значение для целого имеет та или другая детали. И новое восприятие прочитанного, увиденного или услышанного начинает доставлять новые эстетические наслаждения, новые радости. Еще большие, чем в первый раз!

Владимир Ильич Ленин не менее, чем музыкой, наслаждался литературой, театром. Бывал глубоко взволнован высокими впечатлениями.

Анатолий Васильевич Луначарский рассказывает, как Владимир Ильич рассматривал серию изданий, посвященных великим художникам мира, и на другой день сказал: «Какая увлекательная область — история искусств. Сколько здесь работы для марксиста. Вчера до утра не мог заснуть — все рассматривал одну книгу за другой. И досадно мне стало, что у меня не было и не будет времени заняться искусством».

Эти слова нельзя читать без волнения!

А сам Луначарский — какое знание культуры! Всех ее граней, всех воплощений искусства, всех направлений и школ — в литературе, музыке, в истории театра, живописи, архитектуры, скульптуры!.. Какое обилие мыслей, какое активное восприятие прекрасного и какое безграничное стремление поделиться этим прекрасным, подымающим человека до ощущения величайшего счастья!

ГОЛОСА, ЗАЗВУЧАВШИЕ ВНОВЬ…

Уже говорено, что слово написанное и слово сказанное неравнозначны. Слово звучащее богаче воспроизведенного на бумаге. Интонация открывает далекие перспективы смысла, делает речь более убедительной, многозначной. Как обогатилось бы наше представление о Гоголе, если б мы могли услышать, как он читает «Ревизора», «Женитьбу». Или стихи Пушкина в исполнении самого Пушкина. Или голос Достоевского, декламирующего пушкинского «Пророка». Те, кто это исполнение слышал, с восторгом вспоминали о нем: оно потрясало. Нам же приходится довольствоваться чужими воспоминаниями: в то время звукозаписи не было. Первые опыты механического воспроизведения звука относятся к концу 1870-х годов. Но практически удовлетворительные записи голоса относятся к более позднему времени. Поэтому даже те записи, которые сделаны в нашем двадцатом веке, очень далеки от совершенства. Когда вращается восковой валик с голосом Блока, записанным в 1920 году, сквозь шорохи и шипение трудно расслышать слова, голос звучит словно издалека, едва можно уловить интонации. Но даже и эта несовершенная запись расширяет наше представление о поэзии Блока: авторская интерпретация стихотворного текста является как бы ключом, открывающим то, что невозможно передать с помощью букв. Нет хороших записей Есенина, Маяковского. Между тем обнаруженная в сравнительно недавнее время более ранняя копия записи монологов Хлопуши из драматической поэмы Есенина «Пугачев» в исполнении самого поэта, можно сказать, перевернула привычные представления читателей — Есенин читает громко, истово, выкрикивая слова с какой-то фанатической страстью. Те, кто это исполнение слышал непосредственно из уст самого Есенина, — я был в их числе — на всю жизнь запомнили это авторское истолкование текста.

Первым из писателей, еще в девятнадцатом веке, был записан в России Лев Николаевич Толстой. Вслед за тем, в начале нашего века, «Общество деятелей периодической печати» записало на граммофонные пластинки голоса А. Куприна, И. Бунина, Л. Андреева, В. Вересаева, В. Брюсова, Н. Телешова… В 1959 году Всесоюзная студия грамзаписи начала работу над антологией голосов знаменитых русских писателей и поэтов. Эту работу студия поручила мне. Были прослушаны старые эбонитовые диски, километры магнитной ленты, обследованы фонды кино. И все же многие голоса тогда разыскать не удалось. Одни не были записаны своевременно, записи других не сохранились. Все же на

двух долгоиграющих пластинках удалось представить стихи и фрагменты стихотворений, прозаических сочинений, писем, воспоминаний, докладов, речей тридцати пяти поэтов, прозаиков, драматургов — от Льва Толстого до Семена Гудзенко. Повод для записи каждый раз иной. Лев Николаевич Толстой диктует свое обращение к мальчикам Яснополянской школы и к сестре С. А. Толстой — Кузьминской. Николай Островский поздравляет комсомол с наступлением Нового года. Федин говорит о задачах социалистической литературы. Довженко — о том, что у порога литературы стоит космическая тема. Алексей Толстой, записанный в первые дни войны 1941 года, произносит речь. Анна Ахматова читает одно из самых вдохновенных своих стихотворений. Луначарский произносит речь о партийности литературы. Светлов читает «Гренаду». Пастернак — стихотворение «Ночь»… Весь этот материал нужно было соединить в один общий рассказ, сообщив необходимый комментарий: условия, в которых выступление было записано, дата. Разнородные по темам, эти отрывки сложились в рассказ о развитии советской литературы, о записях, сделанных в двадцатом веке.

Примерно к этому времени относится начало работы над выявлением звукозаписей молодого литературоведа Льва Алексеевича Шилова, который наладил в Союзе писателей СССР систематические записи на магнитную ленту ныне здравствующих поэтов и писателей всех поколений и составил обширную фонотеку, начав, по существу, новый раздел литературной науки, посвященный собиранию, описанию и осмыслению литературных звукозаписей. Не ограничиваясь этим, Л. А. Шилов занят «воскрешением голосов» — реставрацией старых записей, многие из которых считались угасшими. Его книга рассказывает о том, как были найдены неизвестные записи Л. Н. Толстого, сохранившие для нас не только голос писателя, но и неизвестные тексты; как записывались и как восстановлены были голоса Блока, Есенина, Маяковского. Дает описание интонационных особенностей их разговорной и поэтической речи — все это составляет важный вклад в изучение звучащей литературы. При этом следует сказать, что эта работа имеет значение принципиальное.

В словесном искусстве сейчас происходят серьезные сдвиги. Устное слово, господствовавшее в эпохи до начала книгопечатания, с XV столетия уступило первенство печатному станку. Люди перестали «слушать» литературу и научились читать ее глазами (кстати, долгое время процесс чтения сопровождался произнесением напечатанного текста вслух, и еще

недавно многие, читая, шевелили при этом губами). Ныне, в век радиовещания и телевидения, все чаще мы воспринимаем литературу на слух. Все чаще книга делит права с «говорящей» литературой, В этих условиях звукозапись обретает всевозрастающее значение. Литературная пластинка, «звучащая библиотека» входят в нашу жизнь и порождают новые жанры.

Об этом и пишет Лев Шилов.

По мере хода рассказа, построенного в последовательности хронологической, автор из историка звукозаписей превращается в мемуариста, порой в комментатора. Но интересны в этой книге и поиски, и рассказ о звукозаписях, сделанных в недавнее время. Даже простое сообщение о том, как записывались голоса А. Ахматовой, К. Паустовского, М. Светлова, В. Шукшина, тоже окажется важным для истории дела. Важен и простой перечень литературных пластинок, выпущенных Всесоюзной студией грамзаписи, который приложен в конце книги. Он заменяет список рекомендательной литературы, которой пока еще нет. Книги и статьи о звучащей литературе — дело будущего, но, надо надеяться, недалекого, А пока что талантливая, обстоятельная и очень нужная книга Льва Шилова «Голоса, зазвучавшие вновь» прослеживает историю поэтического слова, ожившего на граммофонной пластинке, и открывает читателю новую, малоисследованную область нашей литературы.

comments

Комментарии

1

Истребительный противотанковый артиллерийский полк.